

GERHART RODENWALDT

DER FRIES DES MEGARONS VON MYKENAI



MAX NIEMEYER · VERLAG · HALLE a/S.







RODENWALDT

Der Fries des Megarons von Mykenai

GERHART RODENWALDT

DER FRIES DES MEGARONS VON MYKENAI

MIT 1 FARBENTAFEL, 4 BEILAGEN UND 30 TEXTABBILDUNGEN



MAX NIEMEYER-VERLAG-HALLE a/S.
GERMANY

Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (Saale).

Vorwort.

Die Veröffentlichung des Ergebnisses einer an einigen Apriltagen des Jahres 1914 vorgenommenen kleinen Untersuchung im Megaron von Mykenai wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen. Die Aufnahme der bemalten Fußböden, denen die Untersuchung gegolten hatte, ist im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts XXXIV 1919, 87 ff. erschienen; den Text zu den Freskofragmenten des Frieses, die zufällig bei dieser Gelegenheit zu Tage gekommen waren, konnte ich erst fertigstellen, nachdem ich durch F. Studniczkas und P. Jacobsthals freundliche Vermittlung die in Athen gebliebenen Aquarelle erhalten hatte.

Der verlockende Gedanke, aus Fragmenten des Frieses, wie es mit Fresken von Knossos geschehen ist, einige zusammenhängende Kompositionen zu rekonstruieren und in die ursprünglichen Farben zurückzuübersetzen, war wegen der Kosten undurchführbar. Auch die Einhaltung des gleichen Maßstabes für die Abbildungen der Originalfragmente war aus diesem Grunde unmöglich. Die teils von Herrn Architekten Leichum in Gießen, teils von Fräulein M. Seidel in Berlin gezeichneten Rekonstruktionsskizzen machen keinen Anspruch auf künstlerische Wirkung, sondern sollen nur die Motive der Figuren und die Komposition veranschaulichen. Ihre Ausführung wurde durch eine Beihilfe der Osann-Beulwitz Stiftung der Hessischen Landesuniversität ermöglicht, für die ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet bin.

Zu danken habe ich ferner dem griechischen Kultusministerium, das die Genehmigung zur Untersuchung des Megarons erteilt hat, dem Archäologischen Institut des Deutschen Reiches, das die Aquarelle und eine Reihe von Klischees zur Verfügung gestellt hat, den Herren V. Stais und Chr. Tsundas, die mich in Athen mit gewohnter Liberalität unterstützt haben, und G. Karo, dessen freundschaftlicher Rat meine Arbeit von ihrer Vorbereitung bis fast zum Abschluß der Korrektur begleitet hat. Endlich ist es mir ein Bedürfnis, Herrn H. Niemeyer für die Übernahme des Verlages und das tatkräftige persönliche Interesse, das er der Ausstattung des Heftes zugewandt hat, meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Gießen, August 1921. G. R.



Inhalt.

Berichtigungen und Nachträge.

Zu Anm. 1 ist die gute Darstellung der kretisch-mykenischen Kunst bei A. v. Salis, Die Kunst der Griechen 1 ff. nachzutragen.

Zu S. 23. Während die neuen englischen Ausgrabungen im ersten Jahre keine weiteren Freskoreste im Megaron ergeben hatten, sind, wie mir A. J. B. Wace nach Abschluß der Korrektur freundlichst mitteilt, neuerdings noch einige Fragmente, darunter eins mit »architectural background with ladies«, gefunden worden.

S. 22, Zeile 14 von unten lies: (unten Nr. 8).

S. 25, Zeile 22 von unten lies: (Arch. Jahrb. XXX, 1915, 260, Abb. 8).

S. 64, Anm. 50. Zu dem ägyptischen Trichter vgl. Fimmen, a. a. O. 208, Anm. 2.

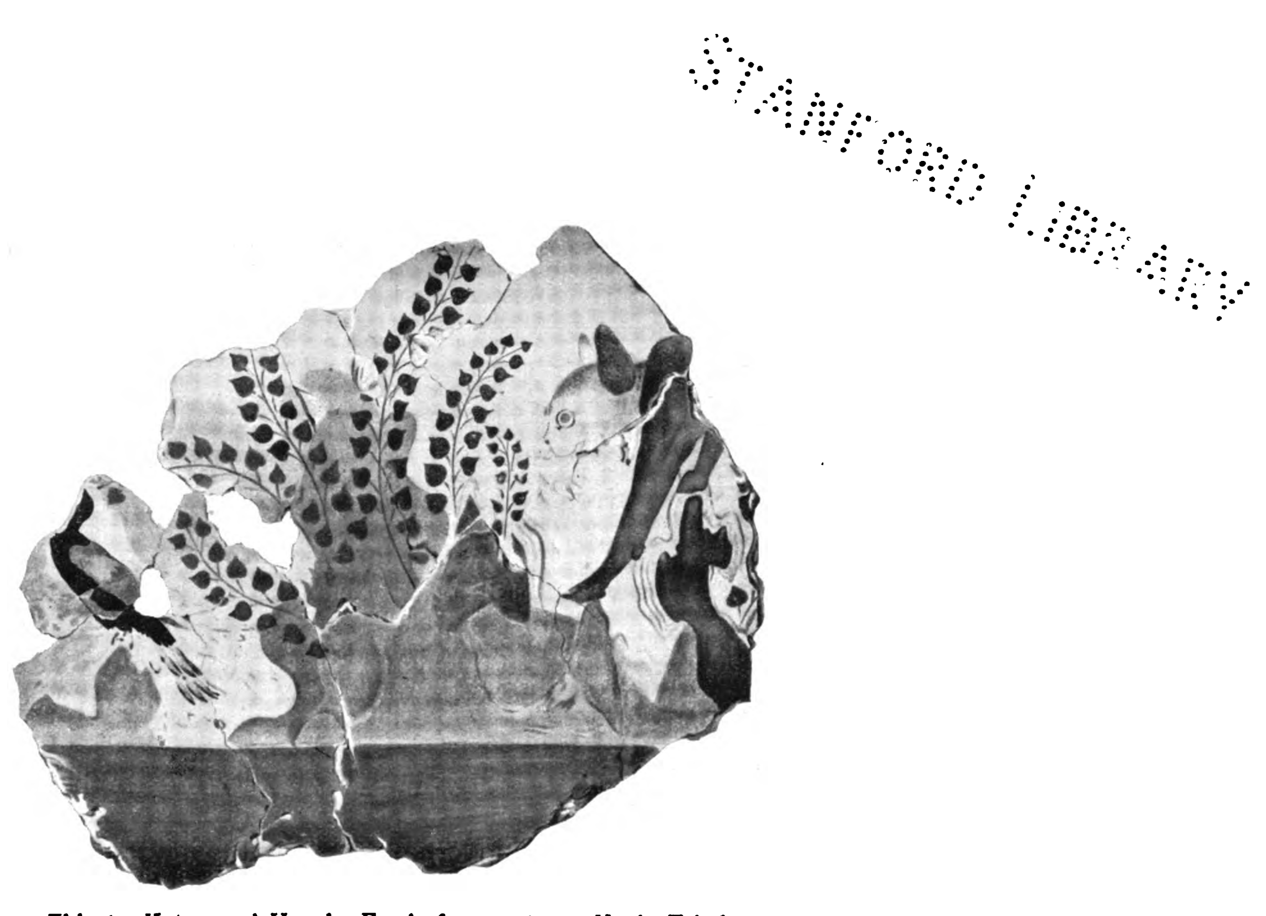


Abb. 1. Katze und Vogel. Freskofragment aus Hagia Triada.

I.

Die kretische Malerei.

Es gibt kaum einen Winkel in der Welt und kaum eine Zeitspanne in der Geschichte, die unsre um neue Formen ringende Gegenwart nicht durchforschte und durchstöberte, um sich Anregungen und Erregungen daraus zu holen. Orient, Ostasien und alle primitive Kultur streiten um den Vorrang in dem Interessenkreise des modernen Europäers. Nur eine ganze Kulturwelt ist fast unbeachtet geblieben, nicht nur weil sie mit Unrecht als Vorstufe der klassischen Kultur der Griechen angesehen worden ist[1]), sondern mehr noch darum, weil man sie nur dort, wo sie entstanden ist, empfinden und genießen kann und weil dieses ihr Heimatland das Unglück hat, nicht in Indien oder Afrika zu liegen, sondern zum alten Europa, wenn auch zu seiner äußersten Peripherie, zu gehören.

Wer an dem Marcuslöwen vorüber auf leichtem Boot in den alten venetianischen Hafen von Candia hineingeglitten und dann durch weiße türkische Gäßchen zum Museum gewandert ist, wird von einer Märchenwelt umfangen, die unwiderstehlich den Besucher in ihren Bann zwingt. Farbenfrohe Bilder leuchten von den Wänden, erlesenstes Kunstgewerbe füllt die Schränke und Tische, und alle Gestalten und Formen erscheinen fremd und doch vertraut, greifbar und doch unwirklich. Wie verzaubert fühlt sich der Fremdling in dieser Welt, die er mit seinen Sinnen erlebt und nicht begreift, inmitten von Göttern und Menschen, die er im Bilde vor sich sieht und nicht mit Namen nennen kann. Eine Jahrtausende vergessene Kindheitsgeschichte der europäischen Kultur ist in Kreta zu neuem Leben erwacht. Als Menschen jene Kultur zerstörten, hat Mutter Erde die Reste in ihrem Schoß geborgen und sie uns jetzt von neuem geschenkt. Wir wandern wieder durch die Paläste, die im zweiten Jahrtausend vor Christus sich die Fürsten von Kreta gebaut haben, uns strahlen wieder die Farben ihrer Wände,

wir halten ihre kunstvollen Geräte in Händen, und ihre Menschen sind uns menschlich vertraut in allen ihren Gewohnheiten und Lebensformen, und doch ist das Siegel des Geheimnisses, das über dieser Kultur[2]) liegt, noch nicht gelöst. Noch ist sie ein Märchen.

Das Verhältnis, in dem wir zu den Denkmälern dieser Kultur stehen, ist merkwürdig und einzigartig. Wo wir sonst vorgeschichtliche oder geschichtslose Kulturen kennen lernen[3]), haben wir es mit primitiven Völkern zu tun, deren künstlerische Produktion sich auf kunstgewerbliche Erzeugnisse und Gegenstände der Kleinkunst beschränkt und die keine monumentale Architektur, Plastik und Malerei besitzen. Kunstschaffen in monumentaler Größe und ewigem Material tritt erst bei Völkern einer Kulturstufe auf, in der geschichtliches Selbstbewußtsein erwacht. Fehlen der Monumentalität und Geschichtslosigkeit oder Vorgeschichtlichkeit der Völker sind Grundeigenschaften, die wesentlich und notwendig zusammengehören. So sind denn umgekehrt die großen Kulturen der alten Ägypter, der Babylonier und der Hethiter nicht prähistorisch, sondern historisch, so verschieden auch unsere Kenntnis des Einzelverlaufs der Phasen ihrer Entwicklung ist. Dagegen ist jede historische Erinnerung an die Kultur, die im dritten und zweiten Jahrtausend in Kreta blühte und von dieser Insel ihre Ausstrahlungen nach Griechenland und an die Küsten des Mittelmeers entsandte, geschwunden, und nur in Sagen hat sich ein problematischer Kern alter Überlieferung erhalten. Schuld an diesem Vergessen ist wohl der radikale Untergang dieser Kultur, der in eine Zeit fällt, die dem Beginn der historischen Erinnerung der Griechen um Jahrhunderte vorausliegt und andererseits die Tatsache, daß Kreta mit den Kulturen Ägyptens, Mesopotamiens und Kleinasiens nicht so lebhaft verbunden war wie diese untereinander. Denn unsere Kenntnis der übrigen gleichzeitigen Kulturen beruht darauf, daß diese ihr Dasein bis in historische Zeiten hineinretteten oder mit denen, die dies taten, enge Beziehungen unterhielten.

So ist die kretische Kultur für uns prähistorisch. Aber sie ist es nicht ihrem Wesen nach und wird es auch für uns nur so lange sein, als es nicht gelingt, die kretischen Archive, die uns in Gestalt von Tausenden von Tontäfelchen erhalten sind, zu entziffern. Sie lehren uns, daß diese Kultur eine Schrift gekannt und gepflegt hat[4]), die uns hoffentlich dereinst das Geheimnis dieses Volkes und dieser Zeit enthüllen wird. Bevor dies geschieht, sind wir jedoch in der seltsamen Lage, daß wir eine hochentwickelte Kultur in alle dem, was sie an greifbaren Resten, an Architektur, Kunst und Gebrauchsgegenständen hinterlassen hat, in all ihren gesellschaftlichen Formen und Lebensgewohnheiten so genau kennen, wie wenige Epochen der Vergangenheit, und doch nichts von den einfachsten Tatsachen ihrer Geschichte, weder von ihrer Rasse noch von ihrer Sprache, überhaupt von ihrer gesamten geistigen Struktur wissen. Es ist nicht zu leugnen, daß gerade dieser wunderbare Gegensatz zwischen der lebendigen Wirklichkeit der Erscheinung, die wir vor Augen haben, und der Rätselhaftigkeit ihres Seins die Phantasie erregt; er lockt zum Träumen und zum Märchendichten. Aber für den, der das Wesen jener Kultur begreifen will, bedeutet er Resignation. Wer den Wert geschichtlicher Überlieferung, und sei es auch der dürftigsten Angaben, gering schätzt, wird hier eines Besseren belehrt. Ein Wort der Sprache, ein Name eines Königs oder eines Gottes könnte uns an geschichtlichem Verständnis mehr geben, als alle Paläste und Kunstwerke zusammengenommen. Ehe wir diese kennen, müssen wir uns der engen Grenzen bewußt bleiben, innerhalb deren in der Prähistorie historische Erkenntnis überhaupt möglich ist und die die Phantasie allzugern zu überschreiten strebt.

Wenn wir das Phänomen der kretischen Kunst betrachten, müssen wir daher von vornherein darauf verzichten, es als Ausdruck des Wesens des kretischen Volkes zu begreifen, so wie wir sonst in der bildenden Kunst den Ausdruck derselben Wesenheit suchen, die sich in der geistigen Gesamtkonstitution, in der Religion, Philosophie, Literatur, Musik, in allen Lebensformen eines Volkes oder einer Rasse äußert. Wir können voraussetzen, daß die kretische

Kunst ein solcher Ausdruck gewesen ist, aber, was wir greifen können, ist nicht der Geist, aus dem heraus sie entstanden ist, sondern nur die Summe der uns erhaltenen Kunstwerke, aus der wir, wenn es gelungen ist, sie zeitlich und örtlich zu gruppieren, das, was in ihnen allen sich einheitlich äußert, den Stil oder das Kunstwollen abstrahieren müssen, ohne dasselbe dann in den Zusammenhang der übrigen geistigen Äußerungen des Volkes, das sein Träger war, bringen zu können.

Aber auch in dieser bewußten Beschränkung ist die Aufgabe lohnend genug. Denn wer auch nur einen flüchtigen Blick auf die kretischen Kunstwerke geworfen hat, wird mit Überraschung inne, daß hier nicht ein Gemisch, eine Vorstufe oder eine Parallele schon bekannter Kulturen vorliegt, sondern eine unter keine Rubrik zu bringende, ganz einzigartige und persönliche Schöpfung, die weder aus der ägyptischen, noch aus der orientalischen, noch aus der griechischen Kunst zu erklären ist und jenen drei genannten Kulturen fremder und selbständiger gegenübersteht als jene untereinander. Wohl ist es gelungen, mannigfaltige Beziehungen und sogar gegenseitige Einwirkungen zwischen Kreta und der ägyptischen, der babylonischen und der vorderasiatischen Kultur festzustellen[5]), aber, so wichtig diese Beobachtungen für die Datierung der kretischen Denkmäler und für Einzelmotive sind, so wenig berühren sie das eigentliche Wesen der Kunst und Kultur. Die kretische Kunst ist genau so bodenständig wie die ägyptische und die mesopotamische; sie hat, als sie schon fertig ausgebildet war, Anregungen von jenen genommen und an jene gegeben, aber ohne daß ihre Entwicklung davon innerlich umgewandelt worden wäre.[6]) Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, wie diese drei so eng benachbarten Kulturkreise nebeneinanderstehen, im Guten und Bösen sich ständig berührend und doch durch Jahrtausende ihre Eigenart wahrend, während uns die spätere europäische Geschichte eine Aufeinanderfolge von Stilen zeigt, die alle europäischen Völker umfassen, hier die Entwicklung durch Querschnitte geteilt, dort drei nebeneinander aufragende Säulen. Dieser Unterschied muß in der Verschiedenheit der gesamten geistigen und wirtschaftlichen Lage begründet sein. Wenn wir uns die Beziehungen Kretas zu den gleichzeitigen Kulturen näher ansehen, so scheint der Verkehr mit Ägypten reger gewesen zu sein als der mit Kleinasien und Mesopotamien. Ähnliche religiöse Vorstellungen wie in Kreta scheinen dagegen in Kleinasien geherrscht zu haben, aber sie sind sicher nicht im Verlauf der kretischen Kultur von Kleinasien nach Kreta oder in umgekehrter Richtung gewandert, sondern beruhen vielleicht auf ethnologischer Verwandtschaft der Völker. Im ganzen aber stehen jene anderen Kulturen der kretischen so fremd gegenüber, daß sie sich, aus genügender Perspektive betrachtet, beinahe wie eine Einheit gegenüber dieser ganz originellen und anders gearteten Erscheinung ausnehmen. Dieser Gegensatz beruht auf einer Grundverschiedenheit des ästhetischen Sehens und Bildens.

Eine materialistische Betrachtungsweise, dieselbe, die die Entstehung des Ornaments zu erklären glaubte, wenn sie technische Vorbilder dafür nachwies[7]), suchte die künstlerische Anschauungsweise aus den Einflüssen der Umgebung, des Landes, der Atmosphäre und des Lichtes herzuleiten. So sollte das plastische Gestalten der Griechen aus der plastischen Klarheit der griechischen Landschaft, die Malerei der Holländer aus der Atmosphäre ihres Landes zu verstehen sein. Diese Anschauung kann als überwunden gelten. Keine Formen und Linien der Landschaft, keine Farben und Beleuchtungen vermögen künstlerisches Schaffen eines Volkes oder eines Einzelnen zu erwecken, wenn in ihm nicht der Funke des Genius lebendig ist. Winckelmann[8]), auf den sich jener Materialismus mitunter irrtümlich berief, hat es so ausgedrückt, daß der Einfluß des Himmels den Samen beleben müsse, aus welchem die Kunst soll getrieben werden. Dieser Samen muß da sein, ehe äußere Einflüsse ihn berühren können, und seine Entstehung ist schlechthin unerklärbar. Wenn er vorhanden ist, dann kann er durch die Umgebung gehemmt oder gefördert werden, und insofern ist diese von Bedeutung. Daß

die Griechen unter dem griechischen Himmel inmitten einer Landschaft, die ganz auf Form und Linie gestimmt ist, wohnten und die Holländer in einem Lande, wo die Beleuchtung die Landschaft gestaltet, hat ihre künstlerische Entwicklung erleichtert und die Höhepunkte gegensätzlichen Kunstwollens vielleicht ermöglicht. Aber ohne die künstlerische Begabung, und zwar die plastisch gerichtete der Griechen und die malerisch gerichtete der Holländer, wären Himmel und Landschaft wirkungslos geblieben.

Das nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch kunstgeschichtsphilosophisch interessante Problem der kretischen Kunst ist nun dies, daß in demselben Licht und in derselben Landschaft, in der später die griechische Kunst erwuchs, die extremst malerische Kunst entstanden ist, die es in der vorklassischen Zeit gegeben hat. Griechenland, wozu wir die Insel Kreta ihrer geographischen Struktur nach rechnen müssen, ist die Wiege zweier Kunstkreise gewesen, die äußerste Gegensätze verkörpern. Wir können die Begriffe des Malerischen und des Plastischen als die beiden Grundformen künstlerischen Schaffens ansehen, zu deren einer bei allen mannigfaltigen Unterschieden und Verbindungen schließlich jede Kunst gerechnet werden muß, und zwar sollen sie hier als Gegensätze allgemeinster Art vorausgesetzt werden.[9]) Die Fassung des Gegensatzes ist oft dadurch getrübt worden, daß der Gegensatz nur innerhalb der Entwicklung der europäischen Kunst, in der zweimal der Weg vom Plastischen zum Malerischen geführt hat, betrachtet worden ist. Aber dieser Parallelismus, der eigentlich keiner ist, weil die Entwicklung der antiken und der neueren Kunst nicht zwei getrennte Sonderfälle darstellt, sondern durch unmittelbare Fortwirkung und Neuaufnahme der Antike zusammenhängt, genügt nicht, um Gesetze aufzustellen. Das Malerische ist nicht eine Erscheinung, die notwendig spät ist, sondern eine der beiden Urformen künstlerischen Bildens, die selbstverständlich anders in Erscheinung tritt, je nachdem sie ursprünglich oder erst als Fortsetzung und Gegensatz zu einer Phase plastischen Gestaltens auftritt, aber doch in beiden Erscheinungsformen die gleichen allgemeinen Merkmale aufweist. Den Unterschied von der plastischen Auffassung möchte ich in vier Paaren von Gegensätzen formulieren. Die Plastik — hier im Sinne plastischer Auffassung, die auch die Malerei umfassen kann — vereinzelt den darzustellenden Gegenstand, während die Malerei ihn im Zusammenhange der Erscheinungen auffaßt, die Plastik strebt nach organischem Zusammenhange, innerer Wahrheit des Darzustellenden, während die Malerei den äußeren Schein wiedergibt, die Plastik ist mehr abstrahierend, die Malerei imitierend, endlich stellt die Plastik das ruhige Sein, die Malerei Bewegung dar.[10]) Es sind dies innerlich verbundene und zusammengehörige Begriffe, die sich sowohl auf malerische Kunst von Spätentwicklungen wie auf ursprünglich malerische Kunst anwenden lassen, während Probleme, wie die Auflösung der plastischen Form und der Silhouette im Lichte nur der Malerei als späterer Stufe der Kunstentwicklung angehören.

Während die mit den Griechen einsetzende kontinuierliche Kunst Europas zweimal mit plastischer Kunst begonnen hat, lehrt die kretische Kunst, daß es an dieser Ecke Europas zuvor schon eine rein und ursprünglich malerische Kunst gegeben hat, die wir sonst nur in Ostasien kennen. Die innere Verwandtschaft mit der ostasiatischen Kunst, die nur in der gleichen Grundform künstlerischer Anschauung und nicht auf irgendwelchen historischen Zusammenhängen beruhen kann, ist denn auch jedem Betrachter aufgefallen. Gelegentlich ist auch auf die berühmten Tierdarstellungen der paläolithischen Kunst Südfrankreichs und Nordspaniens[11]) hingewiesen worden, deren ästhetische Bedeutung heftig umstritten worden ist. Man kann die Ähnlichkeit nicht leugnen, und doch kann keine Beziehung zwischen beiden auch nur als möglich gedacht werden. Auch diese Kunst des Paläolithikums, die ohne eine plastische Vorstufe plötzlich da ist und ein fast rätselhaftes Können in der Wiedergabe von Gestalt und Bewegung der Tiere zeigt, darf vielleicht als ein Beispiel ganz extremer malerischer Veranlagung erklärt werden.

Ihrem Wesen nach rein plastisch ist dagegen die Kunst Ägyptens, Mesopotamiens und Vorderasiens, von ihnen am Strengsten und Ausgeprägtesten die Ägyptens.

Neben diese plastische Kunst tritt die malerische der kretischen Kultur. Sie steht nicht am Beginn geschichtlichen Lebens überhaupt in Kreta, sondern es ist ihr eine lange Entwicklung vorausgegangen. Im vierten und im dritten Jahrtausend, in der Steinzeit und der frühen Bronzezeit hat in Kreta eine primitive Kultur bestanden, die sich nicht über die der nördlich benachbarten Inseln und des griechischen Festlandes, wie überhaupt des damaligen Europa erhob, während gleichzeitig im Süden und Osten schon die monumentale Kunst der alten Kulturvölker blühte. Damals war Kreta noch ein Barbarenland. Dann setzt um das Jahr 2000 herum plötzlich und unvermittelt eine gewaltige Steigerung ein, die sich vor allem in dem Bau riesenhafter Paläste und in der Schöpfung einer Keramik von raffinierter technischer Vollendung und großem dekorativen Geschick äußert. Diese erste Blütezeit Kretas ist nach der Bezeichnung der englischen Forscher, die an die Sagengestalt des Minos anknüpfend die kretische Bronzezeit in drei Epochen, die frühminoische, die mittelminoische und die spätminoische einteilen, die mittelminoische Epoche. Mit der Macht einer unwiderstehlichen Naturgewalt bricht sich hier[12]) ein künstlerisches Schaffen Bahn, das mit einem Schlage den passiven Zustand der Primitivität, in dem andere Völker noch Jahrtausende beharrt haben und noch beharren, überwindet und Werke bildet, die sich sofort den Schöpfungen der älteren Kulturen an die Seite stellen lassen, ohne von ihnen irgendwie abhängig zu sein. Erklären können wir diese eruptive Steigerung ebensowenig wie bei der Entstehung der ägyptischen und der babylonischen Kultur.

Im Beginn dieser Epoche entstanden die Paläste, die wiederholt zerstört und neu aufgebaut auch noch in der spätminoischen Zeit bestanden haben. Da die Pläne der älteren Zustände, soweit sie sich ermitteln lassen, kein vollständiges Bild geben, kann der spätere Grundriß von Knossos (Abb. 2)[13]) die Lücke ausfüllen; in den Grundformen war der ältere Grundriß schon der gleiche. Diese monumentale Architektur steht nun im äußersten Gegensatze zu Ägypten. Dort sind es Tempelbauten, die zuerst in monumentaler Form errichtet werden – von den Denkmalsbauten der Pyramiden abgesehen –, hier Paläste, dort sind die Bauten streng komponiert, hier stellen sie ein scheinbar zufälliges Durcheinander von Räumen dar, das man wirklich als Labyrinth bezeichnen kann. In der Mitte liegt ein großer Hof, um den herum sich die Hunderte von Zimmern und Korridoren in mehreren Stockwerken gruppieren. Man wird, wenn man diesen Grundriß sieht, an eine Beschreibung erinnert, die Graf H. Keyserlingk[14]) von dem Tempel von Madura gibt: »Kein einheitlicher Grundriß liegt dem Bau zugrunde, keine leitende Idee hat Ausführung und Ausschmückung beherrscht, kein geistiger Gehalt beseelt das Ganze. Seine Größe, seine Monumentalität ist ohne symbolische Bedeutung: sie ist das Zufallsergebnis reicher Mittel. Seine Zimmer scheinen planlos hervorgesprossen, wie die Arme eines Korallenstockes, seine Ornamente wildem Fleisch gleich hervorgewuchert zu sein. Von allen Vergleichen der gegenständlichste ist der, welcher diesen Tempel zu einem Knospenagglomerat in Verbindung setzt . . . . . Der Tempel von Madura scheint entstanden, wie ein primitiver Organismus erwächst: planlos, ziellos, ohne Selbstkontrolle, jedem Drang blind folgend, jäh umschlagend von einer Phase in die andere; in seinen Grenzen nur vom Schicksal zusammengehalten; dafür desto unbefangener sich darstellend in jeder Stimmung, unverkümmert durch Vorsicht und Vorurteil, voll ausgeschlagen, vollblütig und farbig. So wirkt das Ganze notwendig unvollkommen, aber das Einzelne ist meistens schön. Die Meisterschaft der Hindus in der Detailarbeit gegenüber ihrer Unzulänglichkeit im Planvoll-Großen hat hier ihren tiefsten Grund.«

Vergebens sucht man bei dem kretischen Palast nach einem künstlerischen Baugedanken, aus dem heraus der Plan entworfen ist, und man möchte zunächst glauben, daß Jahrhunderte an diesem Plane gearbeitet und allmählich Raum an Raum gefügt haben. Aber dem ist nicht so.

Denn große durchgehende Baufluchtlinien[15]) sowohl wie die Teilung in Wirtschafts- und Wohnräume zeigen, daß der ganze Grundriß des Palastes gleichzeitig entstanden ist. Ja, wir finden, wenn wir die Räume näher analysieren, daß ihre Einteilung hinsichtlich ihrer praktischen Verwendung auf das Sinnvollste durchdacht ist. Wenn wir sehen, wie in dem eigentlichen Fürstenquartier die Teilung in Männer- und Frauenwohnung, in Wohnzimmer und Vorräume durchgeführt ist, wie außer einer repräsentativen Haupttreppe Korridore und Nebentreppen die Wohnräume und die Räume der Dienerschaft miteinander verbinden, so zeugt das von einer Rücksichtnahme auf eine raffinierte Wohnkultur, wie wir sie in gleicher Vollendung eigentlich erst wieder in Barockschlössern finden. Um so seltsamer kontrastiert dazu der Mangel an künstlerischer Zusammenfassung des gesamten Komplexes zu einer organischen Einheit. Ästhetisch ist die ganze Anlage wohl nur als Ausdruck eines monumentalen Stils zu verstehen, der um die zunächst sichere greifbare negative Eigenschaft zu bezeichnen, durch ein so völliges Fehlen von plastischem Empfinden gekennzeichnet ist, daß es wenige Parallelen dazu geben mag, außer jenem erwähnten indischen Tempel, der ebenfalls einem unplastischem Empfinden seine Entstehung verdankt. Hier fehlt jeder Versuch einer kubischen Zusammenfassung der Massen für die Außenansicht, einer axialen Gliederung, einer nach irgendeiner Idee ausgeführten organischen Ordnung. Schwieriger ist es, die positiven malerischen Eigentümlichkeiten im Sinne jener oben besprochenen allgemeinsten Eigenschaften eines ursprünglichen malerischen Empfindens zu bestimmen. Wir dürfen sie wohl zuallererst und hauptsächlich darin sehen, daß man diesen Palast nicht wie einen ägyptischen Tempel aus seiner Umgebung herauslösen und als eine Einheit betrachten kann, sondern daß er überall untrennbar mit seiner Umgebung zusammenhängt, indem entweder seine Massen und Einzelhäuser im Osten allmählich in Terrassen und Gärten übergehen oder im Westen mit vielfachen Ecken und Vorsprüngen in Höfe und Straßen hineinragen. Innerhalb dieser großen, nicht bestimmt zu umgrenzenden Masse liegen die einzelnen Raumgruppen, Wirtschaftsräume und Wohnquartiere, nebeneinander, ohne in Beziehung zueinander gesetzt zu sein. Keine monumentalen Fassaden oder Eingänge heben die Haupträume aus dem Gewirr des Ganzen heraus, sondern man gelangt zu ihnen durch enge Korridore und schmale Lichthöfe; es ist beinahe, als wenn sie sich verstecken wollten, und kein Betrachter könnte aus dem Grundriß allein die Bedeutung der Räume entnehmen. Wir kennen solche Fülle von Räumen, solche Riesenhaftigkeit einheitlicher Anlagen sonst nur in Zeiten, in denen mit der Größe der Aufgabe auch die Vereinheitlichung der Komposition wächst. Daher kommt es, daß wir in den kretischen Palästen zunächst weniger das Malerische, als den Mangel des Plastischen sehen, und dieser läßt sie uns um so fremdartiger empfinden, als alle spätere europäische Architektur aus plastischem und komponierendem Gestalten heraus entstanden ist. Wenn wir uns aber in der Vorstellung das Bild des Palastes mit seiner Vielheit von Ecken und Vorsprüngen, von Stockwerken, Dächern, Terrassen, Gärten, mit der Farbigkeit seines Holzfachwerkes[16]) und bunter Inkrustationen ergänzen, dann entsteht ein Gemälde von phantastisch malerischem Reiz.

Neben diesen großen Architekturschöpfungen stand in der mittelminoischen Periode keine gleichartige Plastik und Malerei. Monumentale Skulpturen gab es überhaupt nicht, und die geringen Reste von Wandmalerei[17]) scheinen von einer rein ornamentalen Malerei, die noch keine figürlichen Sujets kannte, zu zeugen. Das Kunstgewerbe scheint vorwiegend sich in der Keramik erschöpft zu haben, die nun allerdings einen ganz eigenen Reiz hat. Von dem schwarzen Firnis eierschalendünner, in meisterhafter Technik ausgeführter Gefäße strahlen in bunten Farben Ornamente mannigfaltigster Art, bald in großem, einheitlichem Motiv die ganze Wandung füllend, bald in zierlichen Streumustern verteilt. Von Gesteinen, aus der Pflanzenwelt, aus bunten Webmustern entnahm diese Ornamentik ihre Motive, aber nie sind sie naturalistisch gesehen, sondern immer in vereinfachte, stilisierte Form gebracht, ohne doch eine Spur der strengen Systematik

und Abstraktion geometrischer Kunst zu zeigen. Es sind Gefäße, deren vollendete Technik und deren zierliche Kunst man gerne genießt, wenn man sie in der Hand hält; aber es ist doch eine mit beschränkten Maßen und Motiven arbeitende Kleinkunst.

Gegen Ende der mittelminoischen Epoche, etwa um das Jahr 1650, erfolgte der Schritt, der mit einem Schlage diese Kunst zum Range der Kunst der anderen alten Kulturen erhob. Wie eine seltsame tropische Blume sich plötzlich zu wunderbarer Farbenglut entfaltet, um nach wenigen Stunden zu welken, so erscheint wie ein Wunder vor unseren Augen eine unerhörte

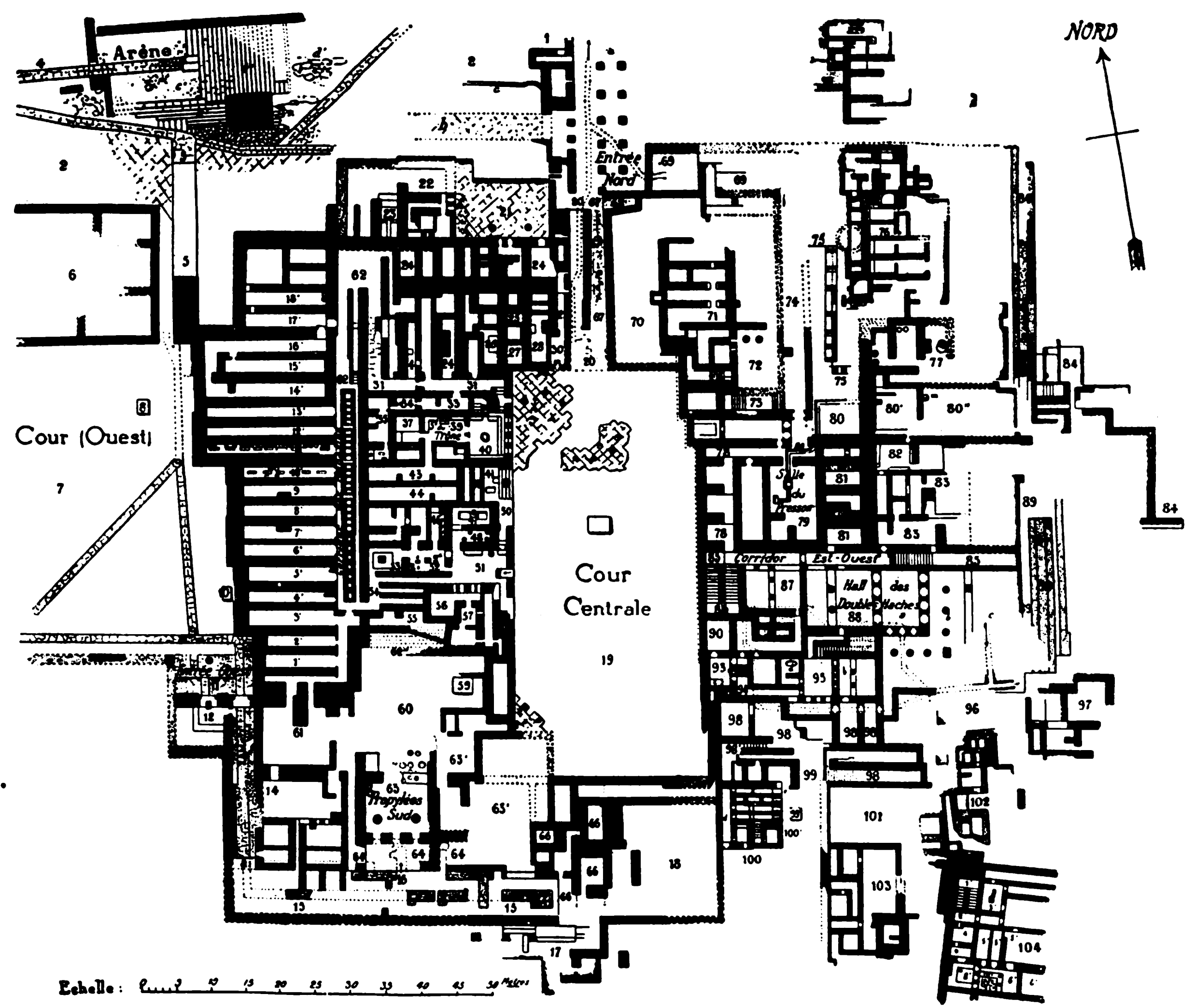


Abb. 2. Grundriß des Palastes von Knossos.

schöpferische Kraft, die die gesamte Natur mit dem Menschen, der Tierwelt und den Pflanzen nachbildet, die alle Zweige der Kleinkunst in Ton, Fayence, Elfenbein, Steinen und Metallen aller Art umfaßt, in der Wandmalerei der Paläste gipfelt und nach kurzer, märchenhafter Blüte erstarrt. Die führende Kunst ist die Malerei, die nicht in der Form des Tafelbildes auftritt, sondern als dekorative Malerei, die Wände und Decken der zahllosen Gemächer der Paläste mit einem Reichtum von Ornamenten schmückt, der weit den der ägyptischen Wandmalerei überbietet und auf den Friesen, die die Wände bedecken, die ganze Wirklichkeit in Bildern darstellt, die aus der Wandmalerei dann vom Kunstgewerbe übernommen wurden, das unter diesem Einflusse mächtig aufblühte. Dagegen fehlt – und diese Tatsache ist wesentlich für das Verständnis der kretischen Kunst und zeigt die Kluft, die sie von der Kunst Ägyptens und des Orients trennt –

auch in dieser Phase völlig die monumentale Rundplastik. Wohl gibt es kleine Figürchen aus Ton, Elfenbein, Fayence und selbst aus Stein, aber nicht ein einziges Mal erreichen diese ein größeres Format. Die großen Malereien der Wände werden gern und zwar gerade bei Monumentalfiguren in Relief übersetzt, aber diese bemalten Stuckreliefs sind in viel eigentlicherer Weise, als man es gelegentlich vom Relief der Griechen behauptet hat, eine Schwesterkunst oder richtiger nur ein Teil der Malerei. Große Rundskulpturen hat es nicht gegeben, und wie die Kultbilder so fehlen auch die Tempel. Man kann sich auch nicht mit dem Auswege helfen, daß es vielleicht uns verlorene große Holzskulpturen gegeben habe, denn wir finden sie weder auf Darstellungen, noch gibt es Basen oder auch nur in der uns so genau bekannten kretischen Architektur irgend eine Stelle, die eine Statue getragen oder umschlossen haben könnte.[18]) So ist die Wandmalerei die eigentliche Trägerin der bildenden Kunst; von ihr wurden das Kunstgewerbe und die Kleinkunst befruchtet. Die Ausschließlichkeit und Einseitigkeit der malerischen Begabung kommt in dieser Ablehnung der Rundskulptur schon äußerlich stark zum Ausdruck.

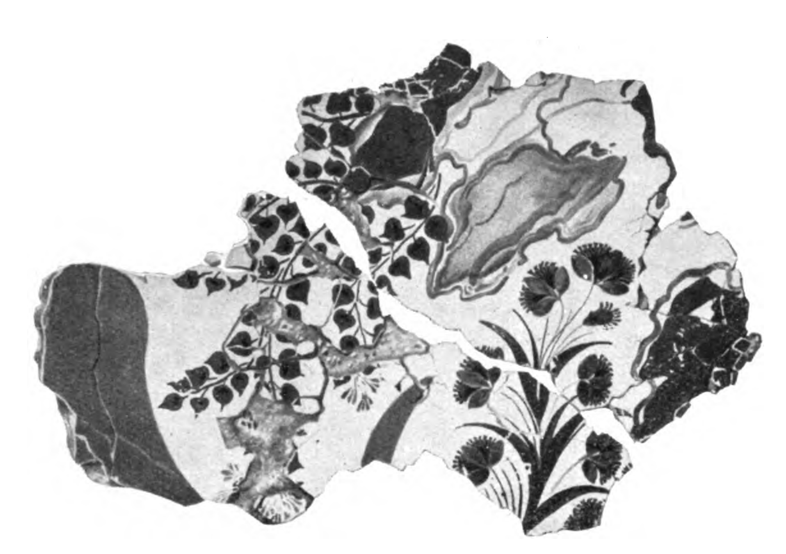


Abb. 3. Blumen. Freskofragment aus Hagia Triada.

Gemmen, Steingefäße und Prunkwaffen machen uns mit figürlichen Darstellungen bekannt, die ihre Meister der Wandmalerei entlehnt haben.[19]) Aber von den Gemälden selbst ist bitter wenig im Zusammenhange erhalten, Tausende von Fragmenten, aber wenig von geschlossenen Darstellungen, und nur auf mühsamen Pfaden entsagungsvoller Einzelforschung und mit nachschaffender Phantasie kann man zu der Vorstellung der einstigen Originale hingelangen. Verhältnismäßig reich sind die Reste, die uns von einem Friese[20]) aus dem Palast von Hagia Triada im südlichen Kreta erhalten sind. Aus Blumen, Ranken, Felsen und Klippen baut sich eine Landschaft vor uns auf, in die wir in hoher Aufsicht hineinblicken, ein Garten können wir wohl sagen, denn die Gärten, die wir in den kretischen Palästen voraussetzen müssen, haben sicher nicht die formale, tektonische Bildung klassisch antiker und mittelalterlicher Gärten gehabt, sondern waren ein künstliches Bild zufälliger Natur wie die Gärten der Japaner. Wer die Insel Kreta im Frühling kennt, wo sie sich binnen wenigen Tagen in einen Blütengarten ohnegleichen verwandelt, kann das Erlebnis begreifen, das hier Gestalt wird, kann das Entzücken nachfühlen, mit dem der alte Meister hier Wuchs und Bewegung der Blumen und Blätter, die steifen Stengel der Lilie, Büschel von Crocusblüten, Veilchen und viele andere Planzen bis zur feinsten Äderung der Blätter hinein beobachtet und dargestellt hat (Abb. 3). Erst in einer sehr späten Entwicklungsphase, auf den sogenannten hellenistischen Reliefbildern, hat die griechische Kunst Ähnliches aufzuweisen und nur als Beiwerk von immerhin begrenzter Bedeutung, und später müssen wir bis zum Quattrocento und eigentlich bis zu Giorgione wandern, um Vergleichbares zu finden. Dabei trennt die kretische Kunst von jenen späteren Darstellungen doch ein sehr charakteristischer Zug der Primitivität. Während die erst nach langer Entwicklung zur Beobachtung und Wiedergabe der Pflanze gelangende Kunst der Antike und des Mittelalters dann jede Pflanze in ihrer botanischen Eigentümlichkeit darstellt, mischen im Kretischen Beobachtung und Erinnerung sich mit Vorstellung und Phantasie, indem zwar jedes Blatt und jede Blume naturgetreu

wiedergegeben, aber Pflanzen und Blüten, die nichts miteinander zu tun haben, kombiniert werden.

Der Garten des kretischen Malers ist nicht unbelebt. Schlanke Tierkörper huschen durch die Klippen und Büsche; vorsichtig beschleicht eine Katze einen prächtigen bunten Vogel (Abb. 1) in einer Bewegung, deren Lautlosigkeit und Zielbewußtheit mit einem suggestiven Können dargestellt ist, das um so überraschender ist, als es ohne Vorbereitung und Vorstufen plötzlich auftritt. Auch der Mensch fehlt in diesem Paradiese nicht. Reste von zwei oder drei fast lebensgroßen Figuren sind gefunden worden. Eine Frau, mit dem reichen, bunten Volantsrock der kretischen Hoftracht bekleidet, ist bis über den Gürtel hinauf erhalten und erscheint in starker, momentaner Bewegung, den Oberkörper nach vorne beugend, sei es im Tanz, sei es um sich über einen Altar zu beugen, sei es um Blumen von einem Busch zu pflücken. Eine zweite Figur, die einen langen, mit einer Mittelborte versehenen Rock trägt, wie wir ihn bei Priestern und Priesterinnen finden, kniet auf dem Boden, sicherlich, um Blumen zu pflücken. Die Füße und Kniee der beiden Figuren sind perspektivisch in starker Oberansicht gegeben. Wenn wir uns den Fries in langer Ausdehnung alle Wände eines Raumes schmückend ergänzen, so können wir uns das Bild eines bunten Gartens ausmalen mit zahllosen Blumen, mit flinken Tieren und graziösen Frauengestalten, ein Bild heiteren, friedlichen Daseins.

Auf einer Felseninsel an der kretischen Nordküste, in Pseira[21]), sind Reste eines Frieses sehr ähnlicher, ebenfalls beinahe lebensgroßer Frauen gefunden worden, die sitzend dargestellt waren, vermutlich, wie andere Darstellungen lehren, als Zuschauerinnen irgendeines Schauspiels in lebhafter Konversation begriffen. Hier hoben sich die Figuren im Relief von dem Grunde ab; der Maler hat darin geschwelgt, wie ein echter Miniaturkünstler das feinste Detail der kostbaren Gewebe und Borten ihrer Gewänder und ihren eleganten Schmuck mit liebevollster Zierlichkeit wiederzugeben.

Ein anderes Bild auf kleinen Bruchstücken aus Knossos. Ein leuchtend satter roter Grund wird von bunten Klippen umrahmt, auf denen weiße Crocusblumen blühen. Auf diesem Grunde wandelt mit leiser, weitausschreitender Bewegung der schlanken Glieder von einer Klippe zur anderen ein blauer Knabe, der einen roten Gürtel trägt und Crocusblumen pflückt, um sie in einen Korb hineinzutun. Vergeblich hat man versucht, dieses Bild in eine frühere Periode zu setzen, weil die blaue Farbe des Knaben von der Konvention dieser Zeit, die Männer rot, die Frauen weiß zu malen, abweicht; vergeblich, denn die Farben und der Stil der Blumen weisen in die Zeit, die uns gerade beschäftigt. Sicher hat es keine Zeit gegeben, in der die kretische Malerei die Menschen blau malte. Man darf diese Kunst nicht zu materialistisch interpretieren und darf sich nicht scheuen, ganz unantik in griechischem Sinne und modern zu deuten. An nichts erinnert dies Gemälde mit seinen starken, reinen, an mittelalterliche Glasgemälde mahnenden Farben und der leisen Bewegung der seltsamen Gestalt mehr als an Franz Marcs Märchenbilder und, so wenig wir von der Psyche der Kreter und ihren Schöpfungen wissen und so vorsichtig wir in unseren Rückschlüssen aus der bildenden Kunst sein müssen, eins können wir behaupten, daß die bewegliche Phantasie dieses Volkes das Märchen gekannt hat. Ein Märchenprinz wird es sein, der hier durch die bunte Landschaft wandelt; nur daß die Naivität der Märchenstimmung hier ursprünglicher als bei dem modernen Expressionisten ist.[22])

In den unbewehrten, mauerlosen Palästen und Städten Kretas wohnte ein fröhliches Volk. Zwei Bilder von ihren Festen haben uns die sogenannten Miniaturfresken von Knossos aufbewahrt, Ausschnitte längerer Friese, die sich aus einzelnen Fragmenten zu zwei Bildern zusammenstellen ließen. Auf Abb. 4 sehen wir die Mitte der einen Darstellung[23]), einen Kultbau mit erhöhtem Mittelteil und niedrigeren Seitenflügeln. Daneben sitzen auf der Fortsetzung des weißen Podiums, auf dem dieser Altarbau steht, eine Reihe von Damen. Unwill-

kürlich wendet jeder Beschauer hier diese Bezeichnung an, die man bei klassisch antiken Frauendarstellungen gerne vermeidet. Hier ist nichts von klassischer Würde, von repräsentativer Feierlichkeit, von plastischer Ruhe, sondern ungezwungen, beweglich, gestikulierend, plaudernd neigen und wenden sich die zierlichen Figürchen. Sie blicken herunter auf den Hof, in dem Kopf an Kopf sich die Menge des Volkes drängt. Dieselbe dichtgedrängte Menge füllt über den sitzenden Frauen die Fläche des Bildes bis zum oberen Rande. Mit ungeheurer, naiver Kühnheit sind hier Architekturteile und Menschenmassen als eine große Einheit in Kavalierperspektive zusammen gesehen und dargestellt. Von einer Beherrschung richtiger Perspektive und von der Wiedergabe des Horizonts kann natürlich keine Rede sein.[24]) Primitiv ist es, wie das Podium, auf dem die Frauen sitzen, in rechtem Winkel nach unten umbiegt. Aber das Wollen ist von grenzenloser Kühnheit und nur dadurch ohne Vorstufe erklärlich, daß es in seiner Naivität sich der Schwierigkeit nicht bewußt ist. Das Überraschendste aber bei der Entdeckung dieser Fresken war, daß hier nicht nur Raumtiefe dargestellt ist, nicht nur Figuren und Architektur in ihren räumlichen Zusammenhängen wiedergegeben sind, sondern daß die Volksmasse nicht aus einzelnen Figuren zusammengesetzt, sondern als geschlossene Masse, als Einheit empfunden worden ist. Rote Flächen bezeichnen die Scharen der Männer, weiße die der Frauen; innerhalb dieser Flächen sind durch schwarze Konturen, durch aufgesetzte weiße und bunte Details die Einzelfiguren oder die übereinander sichtbar werdenden Köpfe skizziert. Dieses unerhörte Wagnis, eine Menge von Menschen in äußerster Vereinfachung als einheitliche farbige Fläche mit Innenzeichnung darzustellen, war nun nicht etwa auf das Skizzenformat der Miniaturfresken beschränkt, sondern ein noch unbesprochenes Fragment aus Knossos[25]), auf dem von dem einheitlichen dunkelroten Grunde sich links der Schurz eines Mannes, rechts das schwarz gezeichnete Gesichtsprofil eines zweiten, auf tieferem Niveau oder mehr im Vordergrunde stehenden Mannes abhebt, zeigt, daß das gleiche Verfahren auch in monumentalem Format, bei ganz oder fast lebensgroßen Figuren angewandt worden ist.

Ein zweites Miniaturfresko zeigt eine noch steilere Oberaufsicht.[26]) Vorne auf blauem Grunde agieren mit lebhaften Armbewegungen Frauen, die in mehreren Reihen, aber ganz zwanglos über den Grund verteilt sind und sich meist nach links bewegen. Es ist wohl ein Tanz, der hier aufgeführt wird. Ein schräges Mäuerchen rechts, ein horizontales oben begrenzt den Tanzgrund. Dahinter eine ungeheure Menschenmenge. Neben und hinter mächtigen Ölbäumen, wohl in ihrem Schatten gedacht, sitzen Scharen von Frauen, daneben und dahinter stehen Massen von Männern, von denen einzelne der obersten Reihe die Arme in die Höhe recken. Man hört das Murmeln und die Rufe der Menge. Zwischen dem in flachen Wellen bewegten oberen Rande der Männermasse und dem Bildrande wird noch ein Streifen blauen Grundes sichtbar, der wohl als Fortsetzung der Grundfläche und nicht etwa als Himmel hinter der den Horizont überschneidenden Masse zu deuten ist.

Bei diesem Fest auf der mit Ölbäumen bestandenen Wiese vermögen wir ohne allzu große Kühnheit die Örtlichkeit noch näher zu bestimmen. Sicher ist ein Fest am Hofe von Knossos gemeint. Nun fällt der Palast von Knossos im Osten in Terrassen zu einem Tal herab, in dessen grünem Grunde auch heute einige knorrige Ölbäume stehen. Wer von den Terrassen der Königsräume heute in dieses Tal hinunterblickt, dem bietet sich dieselbe Raumansicht, die der Künstler des Freskos festgehalten hat, und unschwer vermag unsere Phantasie uns auf der Wiese und unter den Bäumen die Tänzerinnen und die Volksmassen der kretischen Kultur vorzuzaubern. Von solchen Gartenterrassen aus ist auch der Fries von Hagia Triada gesehen. Das Fest auf dem anderen Miniaturfresko ist von dem Fenster eines oberen Stockwerkes aus gesehen, und wenn wir uns klarmachen, daß auf dem Fragment eines weiteren knossischen Miniaturfreskos und auf Fresken aus Mykenai[27]) Frauen dargestellt sind, die aus Loggien und Fenstern

auf die tief unter ihnen vorgehende Handlung herabblicken, so haben wir die Entstehung der kretischen Kavalierperspektive unmittelbar vor Augen. Nicht, daß man nun für jedes Bild einen solchen bestimmten Augenpunkt anzunehmen hätte; aber der Kreter war nicht nur — im Gegensatz zum Griechen, dessen Leben sich im Hause vorwiegend zu ebener Erde abspielte — gewohnt, in oberen Stockwerken zu leben, sondern er erfaßte auch das, was er aus dem Fenster oder von den Terrassen über einem Tale sah, als malerische, landschaftliche Einheit. Aus dieser Anschauung heraus ist die Kavalierperspektive der kretischen Malerei entstanden, die einmal geschaffen, dann als künstlerische Darstellungsweise, auch ohne durch erneute Beobachtung genährt zu werden, traditionell weiterlebte.

Während die klassisch antike Malerei, sowohl als sie im fünften Jahrhundert sich als Wandmalerei in einer Art Kavalierperspektive versuchte, um im Tafelbild dann wieder zu reliefmäßiger Darstellung zurückzukehren, als auch späterhin bei der Entstehung einer nie zu großer künstlerischer Bedeutung gelangten Landschaftsmalerei, von seltenen und bedeutungslosen Ausnahmen[28]) abgesehen, immer nur typische Landschaft gibt, beginnt die kretische Malerei mit einer zwar naiv vereinfachten, aber doch porträthaften Wiedergabe ganz bestimmter Örtlichkeiten.

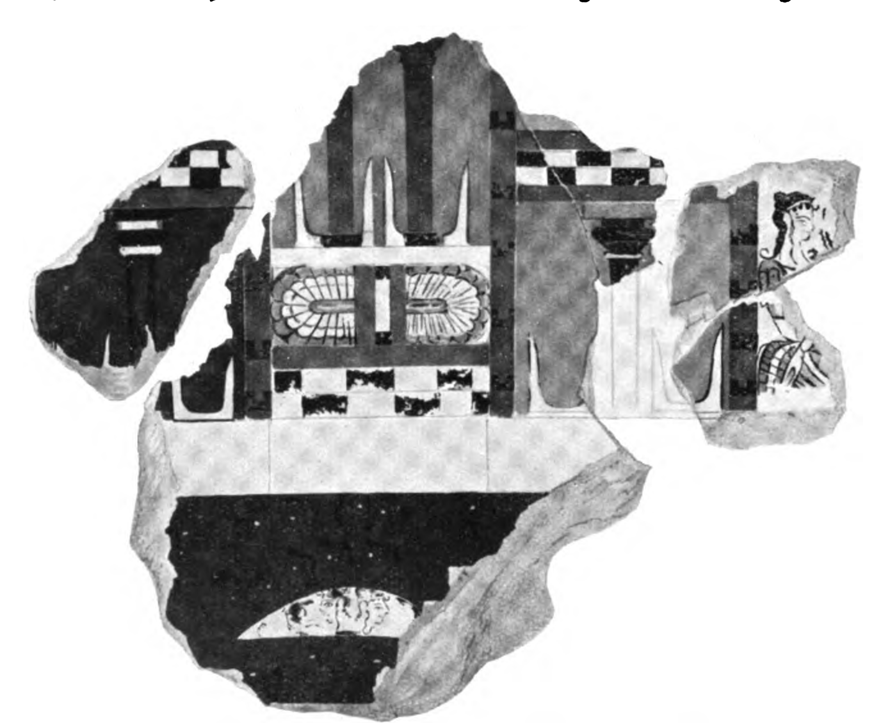


Abb. 4. Kultbau inmitten einer Volksmenge.
Freskofragment aus Knossos.

Die blaue Farbe des Grundes dürfen wir wohl als Darstellung des Wiesengrüns auffassen; denn die grüne Farbe wird in der kretischen Malerei außerordentlich selten angewandt, und auch das Grün der Bäume wird meist durch blaue Farbe wiedergegeben. Ob wir in allen Fällen die Farbe des Grundes so realistisch deuten dürfen, ist jedoch fraglich. Der dunkelrote Grund anderer Bilder ist wohl übernommen als Farbe der Wand aus älterer, noch figurenloser Malerei. Gerne läßt der Kreter die Farbe des Grundes wechseln in horizontalen oder vertikalen, wellenförmig aneinander anstoßenden Streifen, weiß und rot oder — und das ist das Häufigste — blau und gelb. Man könnte wohl an die wechselnde Farbe von in Streifen bebauten Feldern als letzte reale Grundlage denken, die zu dem in der Ornamentik beliebten Farbwechsel von Gelb und Blau vereinfacht ist, aber darüber läßt sich an dem vorhandenen Material zurzeit keine Sicherheit gewinnen.

Bei dem Friese aus Hagia Triada bildete die Landschaft die kontinuierliche Einheit, innerhalb deren die Figuren von Menschen und Tieren verteilt waren. Die Darstellungen der Miniaturfresken dagegen können wir uns schwer ohne Unterbrechung seitlich in die ungeheure Breite eines schmalen Frieses fortgesetzt denken. Tatsächlich finden wir hier innerhalb der Frieskomposition einen Ansatz zu bildmäßiger Gestaltung. Jedes kretische Fresko wird am oberen und unteren Rande von einem glatten weißen Streifen abgeschlossen.[29]) Darüber sitzt bei dem Bilde

mit dem Frauentanz ein Ornamentband, das aus je einem gelben, roten und blauen Streifen besteht. An diesen gelben Streifen setzt nun auf einem Fragment, das in der Rekonstruktion an die rechte obere Ecke gesetzt ist, ein gleichbreiter vertikaler Streifen an, der den weißen Bildrand und den Fries selbst durchschneidet und die geschilderte Szene von einer zweiten trennt, die eine ähnliche Darstellung enthalten haben muß, da noch ein Rest des blauen Grundes und der obere Rand einer Menschenmasse erhalten ist. Hier war also, wie auf einem etwas jüngeren Fresko mit Stierspielszenen (s. unten), der Fries in eine Reihe von ähnlich komponierten Einzelbildern geteilt[30]), in denen sich vermutlich Fest an Fest reihte und zu denen eine Reihe von Fragmenten gehören mag, die sich nicht zu vollständigen Darstellungen ergänzen lassen.



Abb. 5.
Tanzende Frauen.
Goldring aus Knossos.

Die besprochenen Gemälde sind die bedeutendsten aus dieser ersten Epoche der kretischen Malerei[31]) und geben dabei doch nur einen Ausschnitt aus einer unerschöpflichen Fülle von schöpferischer Phantasie. Gleichzeitig setzt eine ebenso fieberhafte Produktion im Kunstgewerbe ein. Die Keramik gibt das farbige, abstrakte Dekorationssystem auf und schmückt mit Hilfe eines neuen, viel vollkommeneren Firnisses die Wandungen der Gefäße mit den Ornamentbändern der Wandmalerei und mit Motiven aus gemalten Friesen, die die Pflanzenwelt und das Leben der Tiere des Meeres schildern. Es hat, wie einzelne Fragmente der frühen und Gemälde jüngerer Zeit sowie Nachbildungen in Fayencereliefs beweisen, ganze Friese gegeben, auf denen zwischen Klippen, Riffen, Algen alles Getier des Meeres, Fische, Quallen, Seesterne, Polypen sich tummelten.[32]) Das unablässige Leben, die ununterbrochene Bewegung von Tieren und Pflanzen im Wasser hat es den bewegungsdurstigen Kretern angetan, und die Annahme ist wohl nicht zu kühn, daß sie auch Aquarien gehabt haben, an denen sie sich ergötzten.[33]) Die kretischen Töpferateliers haben die Motive der Seetiere und der Pflanzen aufgegriffen und in ihre einfarbige Firnistechnik übersetzt, während sie mit einem bemerkenswerten Taktgefühl sich von den sonstigen figürlichen Motiven und besonders der Darstellung des Menschen fernhielten. Dagegen hat ein raffiniertes Kunstgewerbe, das Waffen und Gefäße aus Edelmetall, Gefäße aus kostbaren Gesteinen, Fayenceverkleidungen, ja ganze Friese aus Fayencereliefs, und vor allem Siegelsteine in feinster Miniaturtechnik herstellte, mit Begierde die figürlichen Motive der Wandmalerei übernommen und hat nicht nur kopiert, sondern aus der gleichen Begabung heraus wohl auch selbständig gebildet. Aus der Fülle entzückender Schöpfungen will ich hier nur wenige bezeichnende Beispiele anführen.



Abb. 6. Erntezug. Steingefäß aus Hagia Triada.

Die Darstellung eines goldenen Siegelringes[34]), der in einem der Königsgräber von Knossos gefunden worden ist, ist in Abb. 5 wiedergegeben. Es ist ein Ausschnitt einer Szene wie auf dem Miniaturfresko mit dem Frauentanz. Auf einer Wiese, die mit Lilien bestanden ist und auf der sich eine Schlange ringelt, bewegen sich in lebhaftester Gestikulation vier Frauen. Die beiden links scheinen sich im Tanze zu wiegen, während die beiden zur Rechten in plötzlichem, fast ekstatischem Gestus adorierend die Arme ausstrecken zu einer oben oder im Hintergrunde in winziger Gestalt erscheinenden göttlichen Figur. Eine Beweglichkeit ohne Gleichen zuckt in allen Gliedern dieser winzigen Gestalten und sprüht in den spitzigen Formen ihre Hände, Füße und Brüste. So ganz ist es dem Künstler um die Bewegung zu tun, daß er sogar auf eine in dem kleinen Format kaum befriedigend mögliche realistische Formung der Köpfe verzichtet, sondern statt dessen nur ein unbestimmtes, sich der spitzigen Bewegung einfügendes Etwas hinsetzt. Dieselbe Erscheinung, die an expressionistische Bewegungsskizzen erinnert, wiederholt sich auf einer ganzen Gruppe stilistisch nah verwandter Siegelsteine, so auf dem in Griechenland gefundenen, aber sicher in Kreta gearbeiteten Goldring, den die Schlußvignette dieses Kapitels zeigt (Abb. 11). Rechts heilige Symbole, in der Mitte eine Frau in lebhaftem Tanze, links ein Mann, der in grotesker Beweglichkeit eine Frucht oder eine Blume von einem heiligen Baume pflückt.[35])

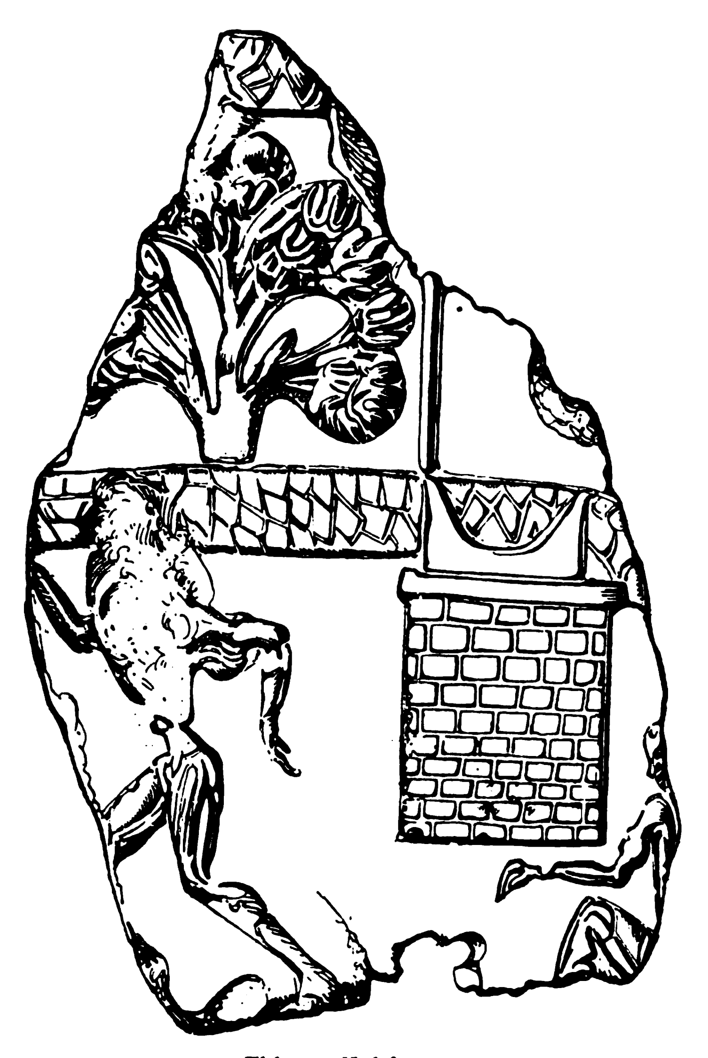


Abb. 7. Kultszene.
Fragment eines Steingefäßes aus Knossos.

Den urgesunden, derben Frohsinn des kretischen Volkes führt uns lebendig die obere Hälfte eines Steingefäßes (Abb. 6)[36]) vor Augen, auf der ein Erntezug dargestellt ist. Wir sehen nicht nur, wir hören – man kommt bei der kretischen Kunst um diese Übertragung trotz ihrer Banalität nicht herum – den regellosen Zug der kräftigen jungen Gestalten an uns vorüber ziehen. Im Takt schwingen sich die Schenkel, unbekümmert singt ein Teil aus vollem Halse. Nirgends auch in diesem Werke eine Spur von Schematismus.

Ein anderes Fragment eines Steingefäßes (Abb. 7)[37]) enthält nur einen Ausschnitt aus einer größeren Szene. Hinten steht ein Baum in einer durch niedrige Mauern gebildeten Umfriedigung, im Vordergrunde ein Altar mit einem heiligen Symbol. Links läuft ein Mann, der mit seiner engen Taille und den überschlanken Gliedern ein Bild der Beweglichkeit selbst ist, die sich bis in die Fingerspitzen fortsetzt. Von einer zweiten, wiederum heftig bewegten Gestalt ist am rechten Rande noch ein Rest erhalten.

Wie kaum irgend eine andere Zeit hat die kretische Kunst sich in die Beobachtung des bewegten Tieres versenkt, während sie die plastischen, ruhenden, monumentalen Tierfiguren

der ägyptischen Kunst ablehnte. Sie hat Tiere aller Art in der Wildheit des Kampfes und in der Sanftheit friedlichen Daseins beobachtet und den Rhythmus ihrer Bewegungen festzuhalten versucht. Ein vielbewundertes Zeugnis dafür sind zwei kleine, flache Fayencereliefs, von denen eins, eine Wildziege mit zwei Jungen, in Abb. 8 wiedergegeben ist.[38]) Wie hier die runden und doch geschmeidigen Formen des Tierkörpers und die gleitenden, sanften Bewegungen der Jungen erfaßt sind, das zeugt von einer Feinfühligkeit für die Art der Bewegung, für die man getrost wiederum Marcs Tierbilder zum Vergleich anführen kann. Es ist eine ganz andere Art Bewegung hier empfunden als bei den temperamentvollen oder nervösen Gesten der menschlichen Figuren.

Wie äußert sich in all diesen Werken die spezifisch malerische Begabung der Kreter? Es ist besser, moderne Begriffe wie Impressionismus und Expressionismus hier auszuschalten. Daß man an beides erinnert hat, ist kein Zufall, denn es werden von dieser Kunst Probleme aufgegriffen, die wir erst in der malerischen Kunst der neueren Zeit wiederfinden, und andererseits verfügt sie doch über ein so begrenztes imitatives Können, ist so echt ursprünglich und naiv, daß sie in diesem allerweitesten Sinne auch expressionistisch gnannt werden kann.



Abb. 8. Wildziege mit Jungen.
Fayencerelief aus Knossos.

Die kretische Malerei ist malerisch vor allem darin, daß sie ihre Gegenstände nicht aus dem allgemeinen Zusammenhange der Wirklichkeit herausreißt und nach neuen Gesetzen gruppiert, sondern die ganze Wirklichkeit, die Weite des Raumes ergreift und nachbildet und die menschlichen und tierischen Figuren in eben diesem allgemeinen Zusammenhange sieht. Wozu die klassisch antike und die neuere Kunst erst nach vielen Jahrhunderten organischer Entwicklung plastischen Anschauens gelangt ist, das erscheint hier als Erstes am Anfang der bildenden Kunst überhaupt. So kühn ist der kretische Maler im Zusammensehen der einzelnen Erscheinungen der Natur, daß er riesenhafte Menschenmassen als farbige Einheiten darzustellen wagt.

Nur ein anderer Ausdruck desselben Sehens und Gestaltens ist es, wenn wir diese Kunst als wesentlich imitativ bezeichnen. Dasselbe Verhältnis, das sie zum Raum und zu den Figuren im Raume hat, äußert sie in bezug auf die einzelnen Figuren und Gegenstände, die sie darzustellen hat. Sie schreckt vor nichts zurück, kein Motiv ist ihr zu kühn, um nicht mit Lust ergriffen zu werden. Auch hier steht sie als extrem malerische Kunst im äußersten Gegensatz zu der extrem plastischen Kunst der Griechen, die mit äußerster, naturfernster Stilisierung in der geometrischen Kunst beginnt und erst nach vielhundertjähriger Entwicklung allmählich Schritt für Schritt wagt, Dinge darzustellen, die die kretischen Künstler sofort zum Objekt ihres Schaffens wählen.

Plastisches Bilden ist der strengste Zuchtmeister organischen Gestaltens. An der monumentalen menschlichen Figur hat die griechische Kunst, geschult durch die abstrahierende, das Wesen des Seins suchende geometrische Epoche, den organischen Aufbau des menschlichen Gewächses nachzuschaffen gelernt. Malerisches Gestalten dagegen hängt am äußeren Schein, und so ist es überall der Eindruck der äußeren Erscheinung, nicht das Erfassen und Gestalten ihrer inneren organischen Notwendigkeit, die sich der kretische Künstler zur Aufgabe nimmt.

Wesentlich mit dieser Kategorie zusammenhängend ist es, daß malerische Kunst nicht auf die Ruhe unbewegter Existenz, sondern auf das zeitlich Vorübergehende ausgeht, und das ist für eine ursprünglich malerische Kunst vor allem die Bewegung.[39]) Der Zauber der kretischen

Kunst beruht zu einem großen Teile auf der Bewegtheit ihrer Figuren. Richtiger spräche man von Beweglichkeit, denn selbst stehenden Gestalten ist der Eindruck einer ganz momentan festgehaltenen Bewegung gegeben. Diese Beweglichkeit und die Lebhaftigkeit der Gestikulation ist sicherlich dem kretischen Volke auch im Leben zu eigen gewesen, denn Stil — und es ist ein wirklicher Stil, der alle Äußerungen des Lebens formt — pflegt sich im kleinsten Gestus des täglichen Lebens ebenso sinnfällig zu äußern wie in der bildenden Kunst. Die Kreter haben keine ruhige, statuarische Haltung gehabt, sondern das Zurückbeugen des Oberkörpers und die gespreizten, preziösen Bewegungen der Hände und Finger, die jede Figur stark bewegt erscheinen lassen. Die Freude an der Bewegung haben sie ferner geäußert in der Beobachtung der Bewegungen der Tiere und der Pflanzen. Bezeichnend ist es, daß das Lieblingsschauspiel der Kreter die waghalsigen Spiele sind, bei denen Akrobaten und Akrobatinnen sich an die Hörner galoppierender Stiere klammern und sich an ihnen emporschwingen oder von ihnen in die Höhe schleudern lassen. Dieser Beweglichkeit um jeden Preis dient die Streckung der Körper, die Engigkeit der Taille, die Länge und Dünnheit der Gliedmaßen. Was naive Kühnheit der Beobachtung vermag, haben die Kreter ihren Gestalten an sprühendem Leben gegeben; was sie ihnen nicht zu geben vermochten, trotz vieler richtiger und glücklicher Einzelbeobachtungen, war der organische Bau, die organische Durchführung der Bewegung, die nur durch die lange Zucht plastischen Gestaltens erworben werden kann. Die Figuren verhalten sich zur Natur wie Marionetten zu wirklichen Schauspielern. Sie haben den Mangel an Standfestigkeit und organischem Wuchs, aber auch die ganze Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit von Marionettenfiguren. Diese Art macht sie zu geeigneten Figurinen in dem Märchenspiel, das die kretische Kultur für uns noch ist, und gerne möchte man sich einmal ein kretisches Märchen mit ihnen aufgeführt denken.

Marionettenspiel ist Kleinkunst des Schauspiels. Wenn der Charakter der kretischen Figurenmalerei damit richtig bezeichnet ist, so ist damit zugleich gesagt, daß ihnen die Monumentalität fehlt. Das stimmt nun auch zu dem Eindruck, den wir von der kretischen Malerei haben. Wohl hat sie in Malerei und Relief auch lebensgroße Figuren gebildet, selbst Szenen mit lebensgroßen galoppierenden Stieren, aber es ist kein monumentaler Stil darin entwickelt, die Figuren sind einfach Vergrößerungen aus kleinem Format. Am glücklichsten wirken die Miniaturfresken und die Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Je größer die Figuren werden, desto fühlbarer werden die Mängel im organischen Aufbau. Wirkliche Monumentalität ist ja auch ohne plastische Begabung und Schulung unerreichbar; alle extrem malerische Kunst ist nicht monumental, so die Malerei des Impressionismus, so die Kunst Ostasiens. Mit der Kunst Ostasiens verbinden die kretische Kunst infolge ihres verwandten ästhetischen Grundcharakters mannigfaltige Züge, die Liebe zur Natur, insbesondere zur Pflanzenwelt, und die Höchstleistung in der Kleinmalerei und im Kunstgewerbe. Aber wir dürfen einen Unterschied nicht unterdrücken. Wohl kann man eine Reihe kretischer Werke, Schöpfungen glücklicher Stunden hochbegabter Künstler, ostasiatischen Stücken an die Seite stellen, aber die kretische Kunst ist eine Kunst kurzer Blüte gewesen und hat nicht den Grad des Feingefühls für die Linie, für die Bewegung eines pflanzlichen Gebildes, für das Hineinsetzen eines Motivs auf eine Fläche entwickeln können, den die ostasiatische Kunst in langer Tradition erworben und erhalten hat. Ebenso fehlt natürlich der kretischen Kunst jene Sicherheit der Linienführung, die die attische Vasenmalerei auszeichnet; ihr gegenüber haben Linien kretischer Maler immer etwas Zufälliges und Skizzenhaftes, was in der Kleinkunst den Reiz bisweilen noch erhöhen kann, aber den Weg zur Monumentalität versperrt.

Von dem malerischen Charakter der bildenden Kunst aus können wir wenigstens noch einen Ausdruck des Wesens der kretischen Kultur begreifen, die Religion, soweit sie aus den

Resten von Kultstätten und Kultobjekten, aus der Darstellung von Göttern und Riten faßbar ist. Daß im Gegensatz zu Ägypten das monumentale plastische Kultbild fehlt, ist natürlich nicht einfach eine Folge des Fehlens monumentaler Plastik überhaupt, sondern wurzelt darin, daß das religiöse Bedürfnis nach plastischer Gestaltung der Gottheit nicht stark genug war, um eine künstlerische Darstellung zu veranlassen. Es sind vermutlich die Persönlichkeiten der einzelnen Götter auch begrifflich nicht so plastisch und klar gestaltet gewesen wie bei den Ägyptern und bei den Griechen. Die kleinen Götteridole, die es gab, haben altüberkommene primitive Formen, und sie wurden nicht im neuen Stil neu gestaltet, wie die Votivfigürchen von Adoranten und Priesterinnen.[40]) Mit dem Fehlen des monumentalen Kultbildes hängt das Fehlen des Tempels zusammen. Dagegen hat die Malerei Bilder der Götter gekannt, aber nicht als Altar- oder Andachtsbilder, sondern nur als handelnde Personen in erzählenden Darstellungen. Besonders charakteristisch ist die Epiphanie der Gottheit; plötzlich erscheint hoch in der Luft oder auf Bergesspitzen[41]) die Gottheit, nicht in starrer hieratischer Haltung, sondern mit starker gebieterischer Gebärde, oder sie tritt unmittelbar vor die Andächtigen, um die Opfergaben in Empfang zu nehmen. Diese Freude an der Darstellung der plötzlichen Erscheinung und ihres Eindrucks auf die Betenden erinnert uns an die Vorliebe der Barockkünstler für die Epiphanien von Engeln, die vom Himmel herabfahren, oder Gottheiten, die in Wolkenglorioleri erscheinen. Aus dem gleichen Empfinden heraus ist die heftige Beweglichkeit der Riten, der Gebete und kultlichen Tänze[42]) zu erklären. Endlich können wir neben die Phantastik der Mischgestalten der kretischen Dämonen[43]) keine näheren Verwandten stellen, als die Höllenwesen der holländischen Malerei; die unerschöpfliche Phantasie eines Bosch oder, um einen geistesverwandten Modernen zu nennen, eines Ensor hat hier ihre wesensverwandten Vorgänger. Es wäre eine kaum zulässige Begriffsübertragung, wenn man diese Grundzüge der kretischen Religion malerisch nennen wollte, aber es scheint mir gewiß, daß in der Bild- und Tempellosigkeit des Kultus, in den Vorstellungen von der Epiphanie der Gottheit, in der Phantastik der Dämonenbilder und in der Lebhaftigkeit der Kultformen sich das gleiche Wesen und der gleiche Gegensatz zu anderen Kulturen offenbaren, die in der bildenden Kunst sich als malerische Veranlagung gegenüber der plastischen anderer Völker äußern.[44])

Wie ist die malerische Kunst Kretas entstanden? Nach der Aussage der Funde ist sie mit einem Schlage vorhanden, ohne daß wir eine allmähliche, organische Entwicklung verfolgen könnten. Außerhalb Kretas können wir ihre Vorstufe nicht suchen, denn die Kunst Ägyptens, Kleinasiens und Mesopotamiens ist so grundverschieden, daß wir zwischen ihnen oder unter ihrem Einflusse die kretische Kunst uns nicht entstanden denken können. Wohl hat man Gewebe, Keramik und andere kunstgewerbliche Produkte aus einem dieser Kulturgebiete gelegentlich in das andere exportiert und dort mitunter nachgeahmt[45]), aber solche möglichen Detaileinflüsse berühren das völlig originelle Wesen der kretischen Kunst nicht. Auch ethnologische Verschiebungen innerhalb Kretas können kaum mitspielen, denn so verschieden kann die Kunst innerhalb der Insel nicht gewesen sein, daß etwa im Westen schon die kretische Wandmalerei sich entwickelte und gleichzeitig in Knossos keine Spur davon vorhanden gewesen sei. Auch die Fundumstände in Knossos sprechen für eine kontinuierliche Besiedlung während der in Frage kommenden Zeit. Endlich ist die neue Kunst mit der vorangehenden durch manche Einzelheiten verbunden, die man nur nicht übertreiben darf, um das Wunder des neuen Stils zu verkleinern.[46]) Wir dürfen aber überhaupt nicht mechanisch die Forderung allmählich organischer Entwicklung ohne weiteres auf jede Kunstübung übertragen. Strenge Zucht gehört zum Wesen plastischer, aber nicht der malerischen Begabung. So gibt es kaum eine andere Deutung, als daß hier plötzlich mit eruptiver Kraft eine lang verhaltene extrem malerische Begabung zum Durchbruch kommt, die vorher nur in der Anlage der Paläste Ausdruck gefunden hatte. Dieser

Wandmalerei und diesem Kunstgewerbe ist keine Zeit langsamer Vorbereitung vorangegangen. Sie sind mit einem Schlage entstanden, so wie in einem anderen Stadium der Menschheit die naturalistischen Tierdarstellungen in den paläolithischen Höhlen ohne Vorstufe auftreten oder begabte Kinder ohne Schulung eine staunenswerte Fähigkeit zu naturalistischer Wiedergabe der Wirklichkeit an den Tag legen.

So erklärt sich auch das geschichtliche Rätsel der Entstehung der kretischen Malerei aus dem Vorhandensein rein malerischer und dem Fehlen jeglicher plastischer Begabung. Mit der unbekümmerten Fröhlichkeit[47]), die aus ihrer Kunst spricht, packte sie Aufgaben an, vor denen andere Kulturen sich Jahrhunderte gescheut haben. Aber diese unorganische Entstehung war von vornherein mit dem Fluche der Vergänglichkeit behaftet. Die schöpferische Kraft versiegte nach kurzer Zeitspanne. Die Gemälde und das Kunstgewerbe, die wir besprochen haben, sind so einheitlichen Wesens, daß wir ihre Entstehung kaum über ganz wenige Generationen hinaus ausdehnen können. Innerhalb dieser Schöpfungen sehen wir keine aufsteigende Entwicklung, sondern nur ein Festhalten an den ersten Lösungen. Während in der Antike und in der neueren Zeit die Probleme der Perspektive, der Bewegung usw. nach langer Vorbereitung ergriffen, Schritt für Schritt ausgebaut, von Stufe zu Stufe vervollkommnet werden, begnügt man sich in Kreta mit der Naivität des ersten Versuchs. So kommt es, daß wir in der kretischen Malerei keine Aufwärtsbewegung sehen, sondern daß sie mit ihrem Höhepunkte beginnt, einer kurzen Periode kühner, freudiger, quellender Produktion, auf die ein Jahrhunderte dauerndes langsames Erstarren und Absterben folgt. Sie gleicht wirklich einer jener Pflanzen, deren lang gesammelte Kraft plötzlich in einer einzigen Blume ausströmt und sich darin erschöpft.

Am fühlbarsten ist das Nachlassen in der Keramik. Sie verliert schnell die innige Beziehung zur großen Malerei, und die Motive werden bald starr und unlebendig; auch ein gewisses Streben nach strengerer, tektonischer Gestaltung der Gefäßdekoration kann den Mangel an Können und Erfindungsgabe nicht ausgleichen.[48]) In der Wandmalerei ist der Unterschied nicht so kraß und vor allem in Abbildungen schwerer zu demonstrieren, da die sich verringernde Qualität der Farbe darin garnicht und die härtere und gröbere Linienführung bei der starken Verkleinerung nicht genügend in Erscheinung tritt. Der malerische Schmuck der letzten Phase des Palastes von Knossos, der am Ende der sogenannten zweiten spätminoischen Periode, etwa im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts, zerstört wurde, gehört dieser unlebendigen späten Kunst an.

Der Hauptkorridor des Palastes war auf beiden Seiten mit einem Friese dekoriert, der eine lange Reihe von Frauen und Jünglingen enthielt, die vor einem buntgewellten Grunde hintereinander schreiten und kostbare Gefäße in den Händen tragen[49]). Ob der Zug als religiöse Prozession, ob als Huldigung für den Herrscher gedacht ist, können wir noch nicht entscheiden. Die fremdartige Schurztracht läßt an Fremdlinge denken, die Tribut oder Geschenke bringen[50]), aber vielleicht handelt es sich auch nur um einen anderen Stamm der Insel, oder die Schurztracht gehört zu den vielartigen im kretischen Kultus üblichen Bekleidungen. Kretisch ist der Gesichtstypus und kretisch sind auch die Ornamente der Gewänder, wie auch die nur in Resten erhaltenen Frauen des Frieses kretische Tracht tragen. Es ist eine monotone Aufeinanderfolge lebensgroßer Gestalten, wenige Motive wiederholen sich, als wenn die Figuren mit einer Schablone ausgeführt wären. Hier ist nichts von der Freude der Blütezeit am Wechsel der Motive, und die schwereren, ungeschickten Gestalten haben trotz der traditionellen engen Taille und des zurückgebogenen Oberkörpers nicht die Beweglichkeit der älteren Kunst. Auch die Führung der Silhouette läßt hier bei dem großen Format Vornehmheit und Feingefühl vermissen.

Etwas mehr von dem alten Geist hat sich noch in den Bruchstücken eines Frieses erhalten, dessen einer, rekonstruierter Teil unter dem Namen des »Cowboy-fresco« bekannt geworden ist.[51]) Es ist eine der vielen Darstellungen, die das kühne Lieblingsspiel der Kreter

zum Gegenstande hat. Ein gewaltiger Stier fliegt im Sprunge mit ausgestreckten Vorder- und Hinterbeinen nach links durch die Luft, ein Motiv, mit dem die kretische Malerei ein Extrem momentaner Bewegtheit zum Ausdruck brachte und das sie auf alle ihr bekannten Tiere übertragen hat. Eine Akrobatin hat sich an die zum Stoß nach vorne gewandten Hörner des Tieres geklammert und wird im nächsten Moment in die Höhe und nach rückwärts geschleudert werden, wie kurz zuvor ein männlicher Spieler, der schon über den Rücken des Stieres fliegt, während eine zweite Akrobatin rechts die Arme ausstreckt, um ihn aufzufangen. In dem Drange nach dem Ausdruck der Momentanität ist das Voltigieren zweier Figuren so eng zusammengefaßt, wie es in der Natur nicht möglich war. Das ist wieder die so eigenartig wirkende Verbindung von Naivität mit erstaunlichster Naturbeobachtung. Die ganze Gruppe ist als solche zweifellos in der Blütezeit erfunden, und das Bild ist daher kein originales Werk, sondern eine Kopie. Diese Periode lebte von Kopien, die sich durch schematischere, härtere Zeichnung verraten. Es sind keine sofort in die Augen fallenden Unterschiede, aber im Grunde genommen ist alles, die Farben selbst, die Silhouette, jede Linie, anders, und diese qualitative Verschlechterung nimmt dem Bilde die prickelnde Frische des Originals und läßt die Figuren hölzern, die Bewegung mechanisch erscheinen.



Abb. 9. Faustkämpfer und Stierspiele.
Nach abgerolltem Abguß des Trichters von Hagia Triada.

Nicht nur dies eine Bild, sondern der ganze Fries war vermutlich nach einem älteren Vorbilde kopiert. Wie sich schon an dem einen Miniaturfresko eine Teilung des lang durchlaufenden Frieses in einzelne Szenen erkennen ließ, so war auch hier der Fries in Bilder eingeteilt, die durch das gleiche Ornamentband abgeteilt sind, das oben und unten den Fries be-

gleitet. Das vertikale Ornament hängt hier nicht mit den horizontalen Streifen zusammen, sondern sitzt nur auf der Bildfläche, während die weißen Rahmenstreifen oben und unten durchlaufen. Wie war der übrige Teil des Frieses beschaffen? Erhalten haben sich noch Reste eines zweiten Stiers auf blauem Grunde sowie eines schwarzen und eines grauen Stiers auf gelbem Grunde.[52]) Es werden also Bilder mit blauem und gelbem Grunde abgewechselt haben. Nun gehören aber ihrer Technik nach ganz sicher zu demselben Friese Fragmente von Faustkämpferinnen auf blauem und gelbem[53]) Grunde. Diese lassen sich nicht in das dekorative Schema der Stierspielbilder einfügen. Da auch Einzelheiten der Ornamentik das Vorhandensein eines zweiten Frieses unter dem ersten wahrscheinlich machen[54]), so kommen wir zu folgendem dekorativen Ganzen: Zu oberst abwechselnd auf blauem und gelbem Grunde die Stierspielszenen,

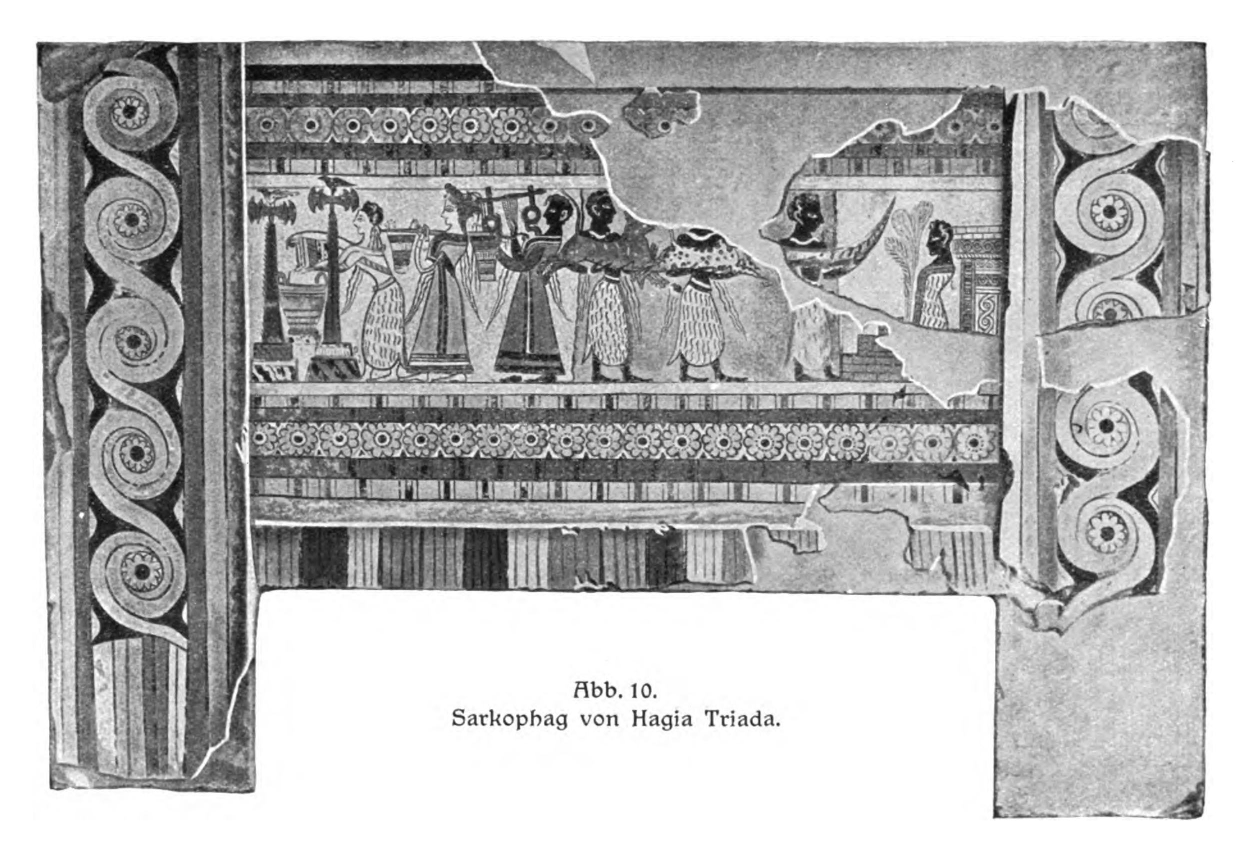


Abb. 10.
Sarkophag von Hagia Triada.

darunter Bilder mit Faustkämpfen, sowohl von Männern wie von Frauen, und zwar unter jedem blauen Stierspielfelde ein gelbes mit Faustkämpfen und umgekehrt; dieses ganze System von Bildern eingerahmt von reicher Ornamentik. Es ist dies nicht die einzige Spur davon, daß mehrere Friese übereinander gesessen haben.[55]) Wenn wir uns diese beiden Friese in ihrem Zusammenhange in den Stil der Blütezeit zurückübersetzen, dann sehen wir, woher der Meister eines der glänzendsten Werke des kretischen Kunstgewerbes sich das Vorbild geholt hat. Es sind die Reliefs eines trichterförmigen Steingefäßes, das hier (Abb. 9) nach einem aufgerollten, getönten Gipsabguß abgebildet wird.[56]) Hier ist das Motiv des Frieses vervierfacht, wohl dem kunstgewerblichen Zweck zuliebe. Der oberste und die beiden unteren enthalten Faustkampfszenen, aber zwischen dem ersten und dem dritten ist ein Stierspielfries eingeschoben. Hier ist jede Figur voller Kraft und Leben, so, wie wir uns das Original des »Cowboy-fresco« vorstellen müssen.

Wohl das späteste Stück kretischer Malerei ist ein Sarkophag aus Hagia Triada, dessen eine Seite Abb. 10 zeigt.[57]) Religionsgeschichtlich sind diese Szenen von höchstem Interesse.

Zur Linken gießt eine Frau eine Spende aus einem Gefäß in einen zwischen zwei heiligen Pfeilern stehenden Eimer; ihr folgen eine Frau, die zwei Körbe an einer Stange trägt, und ein Leierspieler; in der Hauptszene zur Rechten schreiten drei Männer mit Weihegaben auf eine vor einem Bauwerk stehende kleine männliche Figur, vielleicht die Erscheinung des vergöttlichten Toten[58]), zu. Manche der Figuren haben noch den Reiz des Originals erhalten; aber im ganzen empfinden wir doch stark den Schematismus der Wiederholung, sowie den Mangel an Frische und Delikatesse der Zeichnung. Auch die Farben haben ihre Leuchtkraft verloren und sind stumpf und häßlich geworden.

Immerhin hat die Malerei in zäher Tradition sich in einer gewissen Höhe gehalten, während die Keramik und die Gemmenschneidekunst viel tiefer sanken. Aus den letzten Zeiten der kretischen Kultur sind keine Gemälde gefunden worden, sei es weil ihre unbedeutenden Bauten zu stark zerstört sind, sei es weil überhaupt die Malerei nicht mehr geübt wurde. Mit der gesamten Kultur ist auch die Malerei Kretas, die mehrere hundert Jahre, nach kurzer strahlender Blüte, nur noch ein Scheinleben führte, erloschen, ohne auf die ihr folgende Kultur der Griechen in Kreta eine Nachwirkung zu hinterlassen.



Abb. 11. Kultszene. Goldring aus Vaphio.

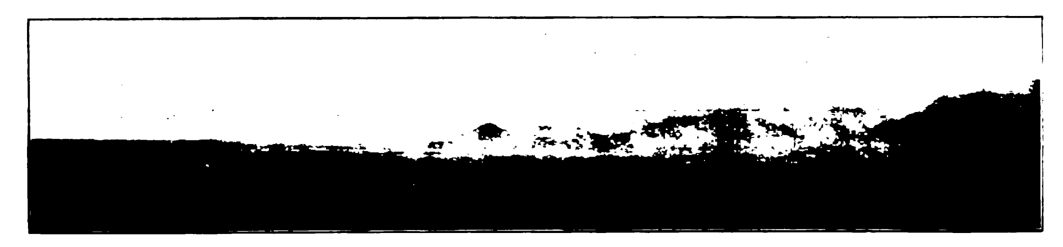


Abb. 12. Blick aus dem Megaron auf die argivische Ebene.

II.

Der Fries des Megarons von Mykenai.

Wenn man auf steilem Pfad zur Königsburg von Mykenai emporgeklommen ist und sich dann zurückwendet, überschaut man mit einem Blick die ganze argivische Ebene, über die die Fürsten von Mykenai einst geherrscht und um die sie vielleicht mit den Herren der anderen argivischen Fürstensitze in bitteren Kämpfen gerungen haben. Wer europäischer Bildung sich bewußt ist, betritt mit Ehrfurcht im Herzen die Stätte, die die homerische Dichtung, das älteste und ewigste Denkmal der okzidentalen Literatur, als Herrschersitz des Heerführers der Griechen besingt. Dieses Empfinden verklärt die unscheinbaren Reste, die uns erhalten geblieben sind, und wenn es für die geschichtliche Erforschung dieser Epoche an sich schon kein Detail gibt, das zu klein und unbedeutend für exakte wissenschaftliche Behandlung wäre, so verleiht diese letzthin, wie man auch über den geschichtlichen Kern der homerischen Dichtung denken mag, doch historische Bedeutung auch den kleinsten Fragmenten einen Wert, der über die Bedeutung von Zufallsfunden an geschichtslosen Stätten hinausgeht, und fordert den Versuch, ihnen soviel Erkenntnis abzugewinnen, wie es zurzeit in unserem Vermögen steht.

Das Megaron von Mykenai ist im Jahre 1886 von Tsundas ausgegraben und in den *Πρακτικά* desselben Jahres mit einem von Dörpfeld aufgenommenen Plane veröffentlicht worden. Die neuesten englischen Ausgrabungen, über die zunächst nur ein Vorbericht vorliegt[59]), werden das Bild der Königsburg und des Megarons beträchtlich vervollständigen und den ganzen Umfang und die Geschichte der Anlage feststellen. Ob dem von Tsundas ausgegrabenen Megaron, das sicher in frühmykenische Zeit gehört[60]) und unter dessen Boden keine älteren mykenischen Reste gefunden worden sind[61]), seine Stellung als Hauptraum des frühmykenischen Palastes streitig gemacht werden wird, steht noch dahin; in jedem Falle bleibt es einer der Haupträume und wahrscheinlich der Hauptraum einer der ältesten Phasen des Palastes (Plan Abb. 13.).[62]) Während die meisten Fragmente kretisch-mykenischer Malerei ohne Zusammenhang mit ihrer ursprünglichen Stelle gefunden worden sind, will es ein glücklicher Zufall, daß uns gerade von diesem bedeutenden repräsentativen Raume Reste der ursprünglichen Dekoration erhalten sind.

Als Tsundas das Megaron ausgrub, haftete an der Nordwand noch ein Teil des bemalten Stucks, den Tsundas (*Πρακτικά* 1886, 73) mit folgenden Worten beschreibt: *Χρίσμα ἐξ ἀσβέστου εἶχον πάντες οἱ τοῖχοι, ὡς φαίνεται, ἢ τοὐλάχιστον οἱ πλεῖστοι, ἄγνωστον ὅμως ἂν εἶχον καὶ τοιχογραφίας· εὑρέθησαν τοιαῦται, πλὴν τῶν μνημονευθεισῶν τοῦ δωματίου π, πλεῖσται ἐν τῷ μεγάρῳ εἰς τὸν βόρειον τοῖχον τοῦ ὁποίου ἀκόμη διακρίνονται λείψανα τοιχογραφιῶν παριστωσῶν κύκλους καὶ κλάδους, ὡς φαίνεται, διὰ χρωμάτων ἐρυθρῶν, πρασίνων καὶ κιτρίνων (;) ἐπὶ ἐδάφους λευκοῦ. Τὰ κοσμήματα ταῦτα ἀποτελοῦσι ζώνην ὕψους ἀπὸ τοῦ ἐδάφους 0,80 μ., μετ' αὐτὴν δ' ἤρχοντο ἄλλαι· ἑκάστη τῶν ζωνῶν διηρεῖτο πάλιν εἰς τμήματα καὶ ἕκαστον αὐτῶν εἶχεν ἴδιον κόσμημα· εὑρέθησαν παρὰ τοῦτον τὸν βόρειον τοῖχον χαμαὶ ἐπὶ τοῦ ἐδάφους τεμάχια μετὰ κοσμημάτων φολιδωτῶν, ἄλλα μετὰ κοσμημάτων ἀβακωτῶν καὶ οὕτω καθεξῆς.*



Leider ist heutzutage nichts mehr von diesen Resten erhalten, aus denen das durch die neueren kretischen und festländischen Funde geschulte Auge vermutlich mehr herauslesen könnte, als es damals möglich war. Auch älteren Photographien, die den Zustand bald nach der Ausgrabung zeigen[63]), ist nichts mehr zu entnehmen. Aus der Beschreibung von Tsundas läßt sich folgern, daß der unterste Teil der Wanddekoration von einem 80 cm hohen Sockel gebildet wurde, der nicht mit einer fortlaufenden Marmorierung oder stehenden Rechtecken, sondern mit einem Ornament geschmückt war, wie im kleinen Megaron von Tiryns. Ob das Muster — »Kreise und Zweige« — mit einem der inzwischen bekannt gewordenen Ornamente identisch war, läßt sich nicht sagen; man könnte an das Ornament Tiryns II, Taf. IV und das des kleineren Megarons Tiryns II 167, Abb. 72 denken.

Die nach Tsundas darüber befindlichen Streifen scheinen nicht mehr an der Wand gesessen zu haben, sondern aus den am Fuß der Nordwand gefundenen Fragmenten erschlossen zu sein. Tsundas erwähnt Schuppen- und Schachbrettmuster. Nun kommen weder Schuppen- noch Schachbrettmuster in der ornamentalen dekorativen Wandmalerei vor, deren System so

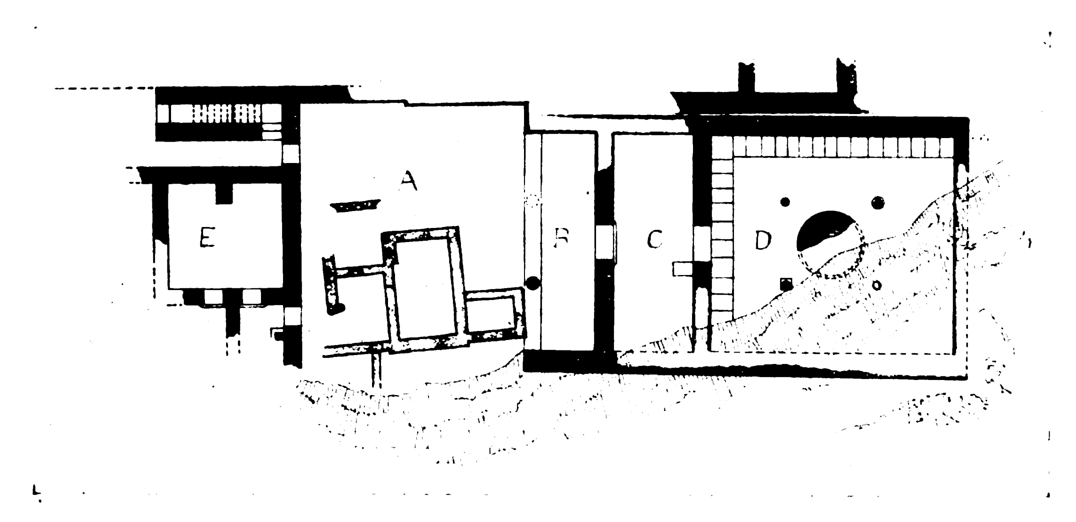


Abb. 13. Plan des Megarons von Mykenai.

einheitlich und so gut bekannt ist, daß wir das Vorhandensein eines solchen Streifenmusters für ausgeschlossen erklären können. Dagegen sind Schachbrettmuster bei Architekturdarstellungen der Bildfriese häufig und gerade unter den Fragmenten des Megaronfrieses (unten Nr. 7) vertreten. Blüten in einem schuppenartigen Netzmuster[64]) sind in der Stoff- und Teppichornamentik häufig, dienen aber auch zur Darstellung des Terrains in der figürlichen Malerei. Ich möchte daher annehmen, daß die von Tsundas erwähnten Fragmente mit Schuppen- und Schachbrettornamenten nicht zur ornamentalen Malerei gehört haben, sondern Teile des Figurenfrieses gewesen sind.

Fragmente dieses Frieses erwähnt Tsundas im Anschluß an die oben angeführte Beschreibung mit den Worten: „*μεταξὺ δὲ τῆς θύρας τοῦ μεγάρου καὶ τῆς ΒΔ γωνίας αὐτοῦ ἀνεκαλύφθησαν τὰ ἐν Ἀρχ. Ἐφημ.* 1887 *πίν.* 11 *δημοσιευθέντα χρίσματα μετὰ παραστάσεων ἀνθρώπων καὶ ἵππων.* In der erwähnten Publikation heißt es über den Fundort nur, daß sie innerhalb der *αἴθουσα ἀνδρῶν* des Megarons gefunden worden seien. Tsundas hat nicht alle von ihm im Megaron gefundenen Fragmente veröffentlicht. Dank seiner liebenswürdigen Erlaubnis konnte ich eine Reihe von weiteren Stücken, die durch Brand noch stärker als die zuerst veröffentlichten beschädigt waren und deren Darstellungen sich erst auf Grund der in Tiryns gefundenen Parallelen ermitteln

ließen, in den Athen. Mitt. XXXVI 1911, 231 ff., Taf. XI und XII mit Zeichnungen veröffentlichen, die ebenso wie die der Veröffentlichung von Tsundas zugrundeliegenden Aquarelle von der Hand Émile Gilliérons ausgeführt waren.

Eine weitere Bereicherung des Materials ergab sich zufällig bei meiner mit Erlaubnis des griechischen Kultusministeriums und im Einverständnis mit Tsundas im April 1914 vorgenommenen Aufnahme der bemalten Fußböden des Megarons und seines Vorhofes, deren Ergebnisse im Arch. Jahrb. XXXIV 1919, 87 ff. veröffentlicht worden sind. In der niedrigen Schuttschicht, die den Boden des Megarons entlang der Nord- und Westwand bedeckte, fanden sich lose verstreut etwa 25 kleine Fragmente, deren Oberfläche meist bis zu völliger Unkenntlichkeit verbrannt war; außerdem lagen nebeneinander vor der Nordwand in etwa 3 m Entfernung von der Nordostecke fünf größere Fragmente, von denen zwei zusammengehörten und offenbar noch in der Fallage erhalten waren. Vier von ihnen — das fünfte enthielt nur wenige, undeutliche Reste — werden hier nach Aquarellen Gilliérons bekannt gegeben. Daß diese Stücke übersehen werden konnten, wird jeder verstehen, der die Originale gesehen hat; ohne die in Kreta und Tiryns gewonnenen Erfahrungen konnten die Reste schlechterdings nicht entziffert werden.

Die Fundstellen vor der Westwand und der Nordwand lehren, daß es sich um einen durchlaufenden Fries handelte. Welche Stelle nahm dieser Fries innerhalb des Aufbaues der Wanddekoration ein? Aus der Kleinheit der Figuren und der minutiösen Sorgfalt, mit der das Detail ausgeführt ist, kann man schließen, daß der Fries für Sichtbarkeit in größter Nähe berechnet war und nicht etwa den obersten Abschluß der Wand bildete. Wo sich die Stelle, an der die figürlichen Friese gesessen haben, noch feststellen läßt, z. B. in dem sogenannten Thronraum und bei dem Prozessionsfresko von Knossos, bei dem großen Fries von Hagia Triada, bei den Frauenfriesen von Tiryns und Theben[65]), zeigte es sich, das sie den Hauptteil der Wand oberhalb des Sockels einnehmen. Allerdings handelt es sich bei den genannten Beispielen um Friese mit monumentalen Figuren. Aber die kleineren Friese haben schwerlich eine andere Stelle im Aufbau eingenommen, wenn sie auch durch Zwischenglieder gehoben und eingerahmt werden mußten. Nun hat sich an einem der Fragmente des Frieses (unten Nr. 17) der untere Rand erhalten, der in einer glatten horizontalen Fuge endet, gegen die die Oberfläche sich ein wenig vorwölbt. Sie beweist, daß der Fries hier an einen sichtbaren Holzbalken anstieß. Dieser Holzbalken kann entweder über dem Sockel oder in einem höheren Teile der Wand, etwa in der Fortsetzung des Türsturzes gelegen haben. In letzterem Falle müßte aber der Fries ziemlich hoch hinaufgerückt werden, während wir im ersteren Falle bei der gegebenen Höhe des Sockels von 80 cm und bei einer für den Holzbalken anzunehmenden Höhe von 30 cm auf eine Höhe der Fuge von 1,10 m über dem Fußboden kämen. Der figürliche Fries würde dann nach Abrechnung des unteren Randornaments in 1,13 m Höhe beginnen und, da wir eine Höhe von mindestens 50 cm, wahrscheinlich aber mehr anzunehmen haben, bis zu 1,63 m und darüber hinaufreichen. Das ist eine ziemlich tiefe, aber auch heutzutage viel verwandte Anbringung eines kleinfigurigen Bildes.[66]) Der obere Abschluß des Frieses ist nirgends erhalten. Vermutlich füllte ein Ornamentband den Zwischenraum zwischen dem Fries und dem nächsten Horizontalbalken aus. Die Reste des oberen Teils der Wanddekoration sind wahrscheinlich schon früh zugrunde gegangen. Sämtliche erhaltenen Fragmente sind stark verbrannt. Nach diesem Brande sind die oberen Teile der Mauern verwittert, während die unteren sich mit den noch anhaftenden Teilen der Dekoration, geschützt durch Brandschutt und Erde, bis zur Ausgrabung erhalten haben.

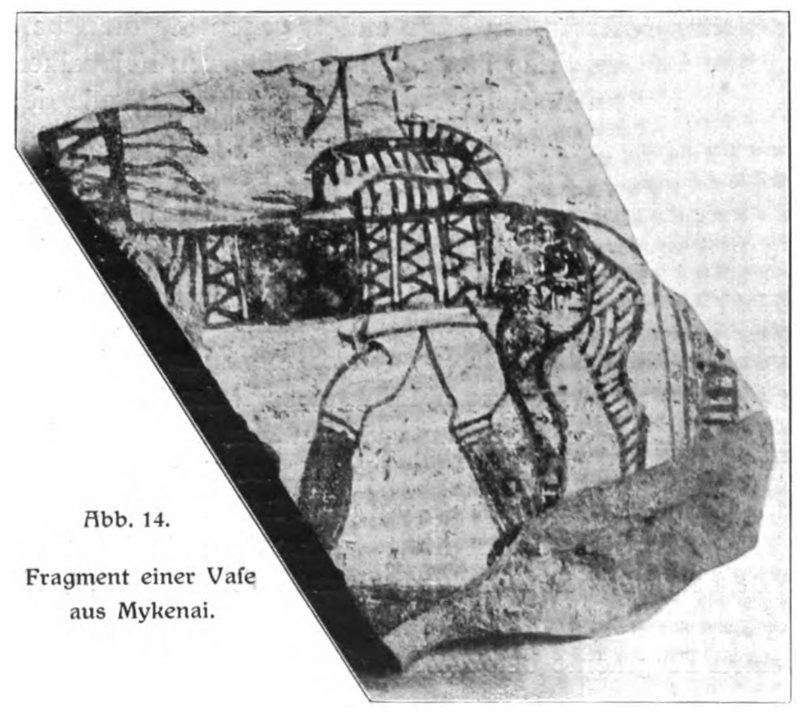
Im Folgenden werden die einzelnen Fragmente besprochen.

A. Bespannung von Wagen.

(Nr. 1 – 6. Beilage I).

1. = R. 5.[67]) Unbespannnter Wagen. Phot. d. Inst. 3399 (Bieber). Die Abbildung A. M. XXXVI 1911, 235, Abb. 1 gibt ein Faksimile des Erhaltenen. Rekonstruktionsskizze hier Beilage I 1. Leider ist gerade die interessanteste Stelle mit dem Zusammentreffen von Deichsel und Längsverbindung und dem Deichselende zerstört. Die in der Skizze angenommene Ergänzung der Jochhaken ist ziemlich gesichert. Da an dem neugefundenen Fragment 16 der Abstand des Treffpunktes von Deichsel und Längsverbindung von dem Wagenkorb mit Sicherheit berechnet werden kann, konnte auch hier der Wagen nach jenem Fragment ergänzt werden. Es ergibt sich daraus, daß zwischen Längsverbindung und Deichsel drei der herabhängenden »Wimpel« vorhanden waren. Ob der Wagen so stand, daß die Längsverbindung schräg in die Höhe ragte, oder ob der Wagen dieselbe Stellung wie die bespannten Wagen hatte, ist aus dem Fragment selbst nicht ersichtlich. Das letztere ist indessen wahrscheinlich nach Analogie der Schrifttäfelchen des »Deposit of the Chariot Tablets« in Knossos, wo die Wagen immer horizontal stehen.[66])

Für die antiquarischen Einzelheiten vgl. E. v. Mercklin, Der Rennwagen in Griechenland 1 ff., Rodenwaldt, A. M. XXXVI 1911, 235 f. und 245, Tiryns II 102 f. Die festgestellten drei Wimpel entsprechen der gleichen Angabe auf zweien der knossischen Schrifttäfelchen (223 und 229; vgl. a. a. O. 235 Anm. 1). Das zu einem anderen mykenischen Friese[69]) gehörige, A. M. a. a. O. 245, f. beschriebene Fragment einer Längsverbindung von Deichsel und Wagenkorb enthält die Phot. d. Inst. Nr. 3404 c. Die Jochbogen, die zur Befestigung von Brust- und Bauchgurt dienen, sind auf unserem Fragment in der Richtung des Wagenkorbes zurückgebogen, wie auf den knossischen Schrifttäfelchen und auf einem schönen, leider noch unpublizierten Siegelabdruck aus Hagia Triada[70]), während auf der einen Schmalseite des Sarkophages von Hagia Triada und auf dem Arch. Jahrb. XXXIV 1919, 98 Anm. 2 erwähnten Freskofragment aus Knossos, wo das Joch mit vielem, z. T. noch nicht recht verständlichen Detail dargestellt ist, die Jochbogen nach vorne gebogen erscheinen. Ohne Analyse der beiden erwähnten unpublizierten Darstellungen erübrigt sich zurzeit eine Behandlung der Form des Joches.


Abb. 14.
Fragment einer Vase aus Mykenai.

2. = T.[71]) Taf. 11 oben, in der Mitte und R. 6. Knappen und Pferd. T. gibt ein Faksimile eines Teils, R. (Abb. 2) eine Zeichnung des um zwei Bruchstücke vermehrten Fragments. Die Rekonstruktionsskizze Beilage I 2 verbindet das Fragment mit dem Pferdekopf des folgenden (Nr. 3). Sie gibt einen Eindruck von der Verteilung der Figuren auf der Fläche und von den Motiven der Figuren. Willkürlich hinzugefügt sind die Lanze in der Hand des rechts stehenden Mannes und die Zügel, die der hinter dem Pferde stehende Mann hält. Für diesen wäre an sich auch ein Motiv wie das des Kriegers auf dem

mykenischen Fragment A. M. XXXVI 1911, Taf. X 2 denkbar, der sich mit gebieterischer Gebärde zurückwendet; man würde indessen in diesem Falle erwarten, daß unten das Lanzenende sichtbar würde, das sicher nicht vorhanden gewesen ist. Daß das gewählte Motiv in der Wandmalerei vorkam, beweist die in Abb. 14 wiedergegebene Scherbe aus Mykenai[72]), die wie alle figürlichen Darstellungen der Keramik unter dem unmittelbaren Einfluß der Wandmalerei steht und auf der ein mit einem Chiton bekleideter und Gamaschen tragender Mann hinter einem Pferde steht, das er am Zügel hält.

Vier aus Mykenai erhaltene Beispiele dieses Motivs – außer unserem Fragment und der Scherbe zwei Fragmente des kleineren Kampffrieses A. M. a. a. O. 239 ff., a und c (von einem fünften, d, steht mir keine Abbildung zur Verfügung) – zeigen die in der frühmykenischen Periode herrschende Variabilität. Die Stellung des Mannes im Verhältnis zum Pferde ist jedesmal anders. Am höchsten steht er auf Fragment a des kleineren Frieses; hier ist der behelmte Mann offenbar ein Führer, der den die Pferde haltenden Knappen Befehle erteilt. Tiefer steht der Mann unseres Fragments, dessen Füße sich in gleicher Höhe wie die des Pferdes befinden. Der Mann auf der Scherbe hat den gleichen Stand der Füße, ist aber gedrungener gebaut; daher überragt er das Pferd weniger und der untere Rand seines Chitons wird unter dem Bauch des Pferdes sichtbar. Noch tiefer erscheint der Mann auf dem Fragment c des kleineren Frieses.

Ganz neu in der festländischen Wandmalerei ist das Motiv, das die Rekonstruktion für die stehenden Männer ergab. Auf dem Tirynther Jagdfries haben wir die weit ausschreitenden Figuren, die uns auch von dem knossischen Prozessionsfresko, dem »Prinzen mit der Federkrone« usw. vertraut sind. Hier dagegen ist der eine Fuß um weniger als Fußeslänge zurückgestellt, so daß der eine Oberschenkel den anderen bis zum Knie oder beinahe bis dahin überschneidet. In der Rekonstruktionsskizze ist leider irrtümlich der zurückgestellte Fuß des rechten Mannes zu weit zurückgebogen worden. Dieses Motiv findet sich in verschiedenen Abstufungen in Knossos, z. B. auf dem Miniaturfresko mit dem Frauentanz,[73]) auf dem Fragment eines Steingefäßes mit »Prozession von Jünglingen« (oben S. 18 Abb. 9), bei den weiblichen Figuren der Fragmente des Freskos mit Stierspielen und Faustkampfszenen, und auf dem Becher von Hagia Triada (K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 244, Abb. 1). Es handelt sich in diesen Fällen um stehende Figuren; nur bei der »Prozession von Jünglingen« hat man die Gestalten als schreitend aufgefaßt, was jedoch höchst zweifelhaft ist, da es sich ebenso gut um eine Kultaktion handeln kann, bei der die Figuren ruhig stehen. Auch auf unserem Fragment wird man die Figuren schwerlich anders als stehend auffassen können, woraus sich denn eine weitere Erkenntnis für die dargestellte Handlung ergibt. Es ist nicht ein einfaches Heranführen der Pferde an die Wagen dargestellt, sondern ein Innehalten, offenbar weil die Knappen dem Befehle eines Führers folgen, der einen Augenblick die Bewegung hemmt, wie ein solcher auf dem Fragment a des kleinen Frieses dargestellt ist. Also Darstellung eines kurzen Moments der Ruhe, beherrscht durch die Anordnung eines vor dieser Szene zu ergänzenden Führers.

Wichtig für den Stil des Frieses ist die Feststellung, daß die Standmotive der beiden Figuren nicht identisch sind. Nicht nur, daß die Kniee bei der rechten Figur weiter auseinanderstehen, sondern die Figuren unterscheiden sich vor allem dadurch, daß die eine das linke, die andere das rechte Bein zurückgestellt hat. Ferner stehen die Füße der Figuren nicht wie bei Streifenkompositionen auf einer horizontalen Grundlinie auf, sondern die Kavalierperspektive ist selbst bis auf die Stellung der Füße durchgeführt, indem der vom Beschauer abgewandte Fuß höher erscheint. Das ist klar durchgeführt bei den in der Rekonstruktion aus Nr. 5 entnommenen Vorderfüßen des Pferdes, weniger deutlich bei den Hinterfüßen und bei den Füßen des hinter dem Pferde stehenden Mannes. Nur so ist es zu erklären, daß die oberen Enden der Gamaschen des hinteren Beins bei beiden Männern höher hinaufgeführt sind,[74]) während





Abb. 15. Bruchstücke eines Silbergefäßes aus dem vierten Schachtgrabe.

es inkonsequent ist, daß bei dem linken Manne das entsprechende untere Ende der Gamaschen tiefer hinabreicht. Für diese Perspektive, die ja später in der polygnotischen Vasenmalerei, z. B. bei dem Pferde des Pariser Argonautenkraters (F.-R. Taf. 108) wiederkehrt, gibt es in der kretisch-mykenischen Kunst noch besser und ausgeprägter durchgeführte Beispiele, so in Mykenai selbst bei der knieenden Figur auf dem Bruchstück eines unserem Friese stilistisch nächst verwandten Silbergefäßes aus dem vierten Schachtgrabe (Abb. 15).[75]) Besonders gut durchgeführt ist sie bei dem leider unveröffentlichten Fragment des großen Frieses von Hagia Triada,[76]) auf dem Oberschenkel, Kniee und die Hälfte der Unterschenkel einer auf der Wiese knieenden und wohl Blumen pflückenden Figur erhalten sind, die einen langen Rock mit Blütenmuster und einer vertikalen Mittelborte trägt, ähnlich wie er von einigen Figuren des knossischen Prozessionsfreskos und des Sarkophages von Hagia Triada getragen wird. Entsprechend erscheint bei der bekannten stehenden Frau von Hagia Triada der hinten stehende Fuß sehr viel höher.[77])

Die Rekonstruktion des oberen Teils der Männer konnte, was die Proportionen anbelangt, mit annähernder Sicherheit durchgeführt werden, da aus Fragment 5 sich die Tatsache der Bekleidung mit einem Chiton, sowie aus den Fragmenten 5, 7, 8 und 10 die Höhe des Oberkörpers über dem Gürtel und die Länge des unter dem Gürtel herunterhängenden Stoffes ergaben. Die Form des Oberkörpers ist Fragment 5 entnommen (s. unten). Während gewöhnlich die Hand des zurückgebogenen Arms vor der ausgebreiteten Brust liegt, erscheint der Oberkörper hier ganz von der Seite, und die Hand des zurückgebogenen Arms überschneidet den vorderen Umriß der Brust. Dadurch kommt die Schlankheit der Gestalt auch im Oberkörper zu stärkstem Ausdruck. Hält man diese Figuren neben die Rekonstruktionen der Jäger des Tirynther Jagdfrieses Tiryns II, 110, Abb. 47 und 117, Abb. 49 (danach unten Abb. 28), so empfindet man den gewaltigen Unterschied zwischen diesen untersetzten plumpen Gestalten und den gracilen, beweglichen Männern des mykenischen Frieses.

Dem Pferde fehlt der Schwanz. Da er auf den erhaltenen Teilen des Fragments sicher nicht vorhanden war, muß er in die Höhe oder nach hinten geschwungen gewesen sein. Mangels

eines Anhaltspunktes habe ich auf die Angabe in der Zeichnung verzichtet. Sicher hat das Pferd einen langen Schwanz wie die Pferde der Fragmente 16 und 17 gehabt und nicht das kurze, in die Höhe gerichtete Schwänzchen, das die Pferde auf dem Sarkophag von Hagia Triada und auf dem Siegelabdruck Ἀρχ. Ἐφ. 1907, Taf. 8, 166 haben. Typus und Stilisierung dieses und der übrigen Pferde dieses Frieses sind die gleichen wie auf den Tirynther Fresken und dem unveröffentlichten Siegelabdruck aus Hagia Triada.[78]) Ein ganz anderer Typus erscheint auf dem Goldring mit der Hirschjagd und einer Schwertklinge aus Mykenai;[79]) trotz der verschiedenen Stilisierung ist jedoch zweifellos auf beiden Darstellungen das gleiche Tier gemeint. Einen dritten merkwürdigen (vgl. Tiryns II, 106, Anm. 1) Typus bietet der Sarkophag von Hagia Triada, der Siegelabdruck Ἀρχ. Ἐφ. 1907, Taf. 8, 166 und der als Pferdetransport[80]) gedeutete Siegelabdruck aus Knossos; trotz mancher Merkwürdigkeiten (z. B. in der Bildung der Brust und des Schwanzes) sind auch diese Tiere sicher als Pferde zu bezeichnen. Ob hier tatsächlich, wie es das Nebeneinander der Fresken und des Ringes sowie der Schwertklinge in Mykenai wahrscheinlich machen, verschiedene Pferdetypen oder nur verschiedene Stilisierungen vorliegen, müßte noch näher untersucht werden.

Das Vorliegen desselben Typus wie in Tiryns fordert auch hier zur Vergleichung heraus. Die Gegenüberstellung mit Tiryns II, Taf. XII läßt uns denselben Gegensatz wie bei den männlichen Figuren empfinden; in Tiryns plumpe, schwerfällige Formen, auf dem mykenischen Fragment überschlanke Glieder von feinster, nervöser Beweglichkeit. Die Hinterbeine des Pferdes gehören zu den wenigen Stücken des Frieses, wo die Silhouette der nicht konturierten farbigen Fläche nicht durch Ausspringen und Absplittern infolge des Brandes gelitten hat.

3. = T. rechts oben, P f e r d e k o p f. Der Kopf ist in der Rekonstruktionsskizze (Beilage I) zur Ergänzung des Pferdes verwandt worden. Es ist möglich, daß er wirklich zu dem Pferde gehört, da zu der Gleichheit der Fundstelle auch die gleiche Verbrennung des gelben Grundes hinzukommt. Die Farbe des Pferdes war vermutlich hier wie auf Fragment 2 Weiß, das zu verschiedenen Tönen, wie das auch sonst vorkommt, verbrannt ist; Rot kommt nicht in Frage, da die untere Umschnürung der Mähnenbüschel rot ist, ebensowenig Schwarz.

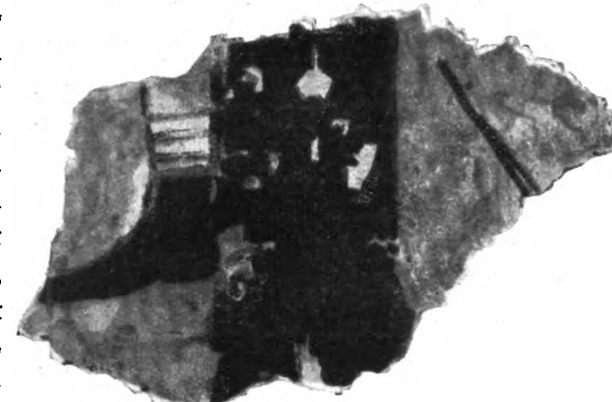
Merkwürdig ist das Fehlen der Ohren. Die Mähnenbüschel haben wohl auch hier wie auf Fragment 15 (Abb. 21), wo der Umriß ganz scharf erhalten ist, eine sonst m. W. nicht vorkommende geflammte Form gehabt. Noch lockerer sind die Mähnenbüschel (?) auf dem frühmykenischen Fragment Tiryns II, Taf. II, 1. Daneben finden wir in Mykenai auf dem sicher gleichzeitigen kleineren Kampffriese die Form mit ununterbrochenem unteren Kontur, die sonst auf dem Festlande, wie in Kreta[81]) und auf den kyprischen Vasen, üblich ist.

4. = T. 5 rechts unten, T e i l e i n e s P f e r d e k o p f e s. Es ist der Rest eines dunkelroten, braun verbrannten Pferdes auf blauem Grunde. Der herabhängende Zügel zeigt, daß auch dieses Pferd nicht angespannt war, und weist auf ein Motiv wie das des kleineren Kampffrieses A. M. XXXVI, 1911, Taf. X, 1, wo ein Knappe die herabhängenden Zügel von zwei Pferden hält. Danach ist die Rekonstruktionsskizze Beilage I 4 ausgeführt.

5. = T. 7[82]) untere Reihe, das zweite Fragment von rechts. M ä n n e r u n d P f e r d. Vgl. A. M. XXXVI, 1911, 238, Anm. 2. Rekonstruktionsskizze Beilage I 5. Die Vorderbeine eines stehenden braunen Pferdes lehren, daß es sich um eine entsprechende Szene wie auf Fragment 2 handelt. Links davon erscheint der Fuß eines nach links laufenden Mannes. Da die Bewegung dieser Figur schlecht zu dem ruhig herunterhängenden Zügel des Pferdekopfes auf Fragment 4 paßt, können beide Stücke kaum zusammengehören; wir haben daher mit zwei Pferden auf blauem Grunde zu rechnen. Im Vordergrunde stehen zwei Männer mit geschulterter Lanze, auch diese Figuren, wie die auf Fragment 2, nach links gerichtet. Von der vor-

deren, tiefer, d. h. mehr im Vordergrunde stehenden, ist nur der obere Teil der Lanze, von der folgenden der Kopf und ein Teil des Oberkörpers bis zum Gürtel erhalten.

Tsundas a. a. O. 165 hat die senkrechten Striche hinter dem Kopfe als unteres Ende eines Helmbusches erklärt, während Reichel, Homer. Waffen [2] 102 Anm. 3 die Umrisse eines buschlosen Helms über dem Kopf zu erkennen glaubte. Helbig, Öst. Jahresh. XII, 1909, 44, glaubt, daß die linke Seite des Kriegers vom Halse bis zum Gürtel von einem runden oder leicht elliptischen Schilde bedeckt ist. Ich habe schon a. a. O. 238 Anm. 2 bemerkt, daß Helbig hier offenbar das Fragment mit dem von Reichel, Hom. Waffen [2] 46 gemeinten, das unsrer Nr. 7 entspricht, verwechselt hat. Um die Reste zu verstehen, muß man sich zunächst den Erhaltungszustand klarmachen. Am besten von allen Farben hat sich auf den kretisch-mykenischen Resten Dunkelrot gehalten. Mit dieser, durch die Verbrennung in Braun verwandelten Farbe waren hier, wie üblich, die nackten Teile, d. h. Gesicht und Hände, sowie die Lanze gemalt. Nur einzelne Teile davon, namentlich am Profil des Gesichts, sind ausgesprungen. Da die Farbe sich an Stirn, Ohr, Hals und Händen deutlich von dem Übrigen abhebt, müssen sowohl der obere Teil des Kopfes wie der Oberkörper mit anderer Farbe gemalt gewesen sein; der Oberkörper war also nicht nackt, sondern mit einem Chiton bedeckt. Von den Farben dieser übrigen Teile ist jedoch nichts erhalten. Was wir außer dem blauen Bildgrunde hier noch sehen, ist nicht etwa Konturierung, sondern die Vorzeichnung, die bei den älteren kretischen und festländischen Fresken immer mit dunkelroter Farbe ausgeführt ist (Tiryns II, 209). Diese Vorzeichnung gibt einen einfachen Kopfumriß ohne Helm an, und auch die obere Grenze von Stirn und Ohr zeigt, daß hier schwerlich ein Helm dargestellt, sondern lediglich das Haar gemalt war, dessen Schwarz sich, wie in der Regel, nicht gehalten hat. Ganz entsprechend ist die Gesichtsgrenze bei dem Tirynther Fragment Tiryns II, Taf. I, 6, wo von den schwarzen Locken ein Teil erhalten ist. Das aufgesetzte Weiß der Helme hat sich, wie die Fragmente 7, 11 und 13 lehren, besser gehalten; außerdem sehen wir an Fragment 11 und 13, daß der Helm das Ohr überschneidet.[83]) Von einem Helm kann also bei dieser Figur keine Rede sein.


Abb. 16. Freskofragment mit Pfeiler oder Mauer.

Von der Vorzeichnung des Gürtels scheint ein Rest am unteren Rande des Fragments erhalten zu sein. Die an der Achsel nach unten führende Linie gehört wohl zu der Vorzeichnung des Rückenumrisses; sie war ursprünglich von der Farbe des Ärmels bedeckt. Der Arm war in ganz spitzem Winkel gebogen; dadurch, daß die Hand so weit vorgestreckt ist, daß sie den Brustumriß überschneidet, war die Brust nicht in breiter Fläche sichtbar, sondern erschien schmal im Profil.

6. = T. 3 untere Reihe, das zweite Fragment von links. Danach Abb. 16. Der braune Streifen in der Mitte, der nicht aus Gelb, sondern aus Dunkelrot verbrannt ist, kann nicht einen Farbenwechsel des in großen gelben und blauen Flächen wechselnden Grundes und ebensowenig etwas Figürliches bedeuten. Vielmehr kommt nur etwas Architektonisches, sei es ein Pfeiler, sei es eine vertikal laufende Mauer, wie wir sie auf dem knossischen Miniaturfresko mit dem Kultbau zu beiden Seiten der Hofmitte finden,[84]) in Betracht. Daß der braune Streifen genau vertikal zu stellen ist, ergibt sich aus dem Fuß zur Linken, der nur der zurückgestellte Fuß eines Mannes sein kann. Der Pfeiler oder die Mauer bildete offenbar einen Einschnitt in

der Handlung, denn rechts davon ragt noch die Spitze der Lanze einer nach rechts gewandten Figur in den Bildgrund hinein.

7. = T. 1 rechts in der Mitte, Krieger. Zur Ergänzung der von Tsundas gegebenen Abbildung ist A. M. XXXVI, 1911, 238 bemerkt, daß über dem Hals — auf der Reproduktion weiß gelassen — am Rande gerade noch der Rest eines mit dickem Deckweiß aufgesetzten Sturmbandes erhalten ist. Hinter der Brust erscheint die linke Hand, deren oberer Kontur auf der Abbildung wiedergegeben ist, während der untere, der sich von dem braun verbrannten Grund nicht sehr stark, aber vollkommen deutlich abhebt, irrtümlich fortgelassen ist.

Daß der Krieger keinen Panzer, wie Tsundas aus der irrigen Interpretation einer zufälligen Verletzung der Farbe entnahm, sondern lediglich einen Chiton[85]) trägt, hat schon Reichel, Hom. Waffen [2] 92 Anm. 2 berichtigt. Infolge des fortgelassenen unteren Konturs der Hand hatte Reichel dagegen irrig hier einen Rundschild zu erkennen geglaubt (vgl. A. M. a. a. O. 238 Anm. 2).

In der Rekonstruktionsskizze Beilage I 7 ist das Fragment zu einer stehenden Figur ergänzt worden. Sie kann auch laufend oder ruhig schreitend gewesen sein. Durch Benutzung der auf anderen Fragmenten (5, 8, 10) gegebenen Teile lassen sich die Proportionen der gesamten Figur sicher herstellen.

Nach Tsundas ist das Fragment wie die Fragmente 1—6 an der Westwand gefunden worden, mit denen es auch in der Technik und im Erhaltungszustand übereinstimmt. Im Gegensatz zu dem Knappen auf Fragment 5 trug dieser Mann sicher einen Helm. Vielleicht haben wir in dieser Gestalt den Führer oder einen der Ritter zu erkennen, der die Befehle beim Anschirren der Wagen erteilt und den von rechts Herankommenden zugewandt ist (danach die Anordnung auf Beilage I). Aber es ist natürlich auch möglich, daß sie zu der auf Fragment 6 beginnenden Szene gehört hat.

* * *

Die Fragmente 1—7 sind nach Angabe von Tsundas sämtlich zwischen der Tür und der Nordwestecke des Megarons gefunden worden. Da sie auch in der stilistischen Ausführung, der Technik und der Art der Verbrennung aufs engste zusammengehen, gehören sie zweifellos zu einer einzigen Szene, von der wir ein verhältnismäßig klares Bild gewinnen können. Wir haben links gelben Grund — dazu gehören außer der linken Hälfte des großen Fragments 2 der unbespannte Wagen (1), der eine Pferdekopf (3) und der Krieger (7). Die drei anderen Fragmente haben blauen Grund. Da wir wahrscheinlich Reste von drei Pferden haben, müssen wir wenigstens zwei Wagen und vier Pferde annehmen. Links standen die unbespannten Wagen, von rechts werden durch Knappen die Pferde herangeführt. Durch die Anordnung eines Führers ist die Bewegung einen Augenblick ins Stocken geraten. Rechts schloß ein Pfeiler oder eine Mauer diese Szene nach links gewandter Figuren ab, und es folgten nach rechts stehende oder laufende Gestalten. Für weitere Einzelszenen der Anschirrung der Gespanne geben unsere Fragmente keinen Anhalt; vielleicht kann man sie auch für diesen Fries annehmen nach Analogie eines Fragmentes (A. M. XXXVI, 1911, Taf. X, 1) des kleineren Kampffrieses, auf dem ein Knappe die Zügel zweier Pferde hält, die wohl schon an der Deichsel stehen, während vermutlich ein Gefährte die Anschirrung besorgt.

Koloristisch muß diese Szene durch die großen Flächen der Pferdeleiber besonders wirkungsvoll gewesen sein. Auf dem sattgelben Grunde ein weißes Pferd mit buntem Zaumzeug, dahinter der rote Mann mit weißen Gamaschen und buntem, etwa blauem Chiton, daneben auf lichtblauem Grunde dunkelrote Pferde und zwischen ihnen wieder die roten Männer mit ihren farbigen Chitonen, alles in reinen, satten, leuchtenden Farben.

B. Palast und Kampfszene.

(Nr. 8 und 9. Farbentafel.)

8. Palast und Kampf. Neu gefundenes Fragment, auf der Farbentafel nach einem Aquarell Gilliérons; Rekonstruktionsskizze Beilage II. Es besteht aus zwei getrennten Stücken, die nicht Bruch an Bruch aneinanderpassen, aber genau so, wie sie auf der Abbildung wiedergegeben sind, in der Erde nebeneinanderlagen und von mir vor dem Herausheben gepaust wurden. Da die Architektur sich ohne die geringste Verschiebung auf dem oberen Stück fortsetzt, kann an der Stellung beider Stücke zueinander kein Zweifel walten. Die größte Länge des unteren Stückes beträgt 23 cm, die größte Höhe 15 cm; die entsprechenden Maße für das obere Stück sind 17 cm und 14 cm. Beide Stücke sind verbrannt, jedoch nicht so stark wie die Fragmente 1—7 und nicht durch Ruß geschwärzt wie andere Stücke. Bei großen Teilen des unteren Stückes sind die Farben abgesprungen und nur die Linien der Vorzeichnung erhalten, in dem linken Teil der Architektur fehlen auch diese. Einige Partien waren etwas versintert. Wenn man bedenkt, daß die Stücke mit der farbigen Seite nach oben lagen und nur von wenigen Zentimetern Erde bedeckt waren, ist der Zustand der Erhaltung zu bewundern.

Den unteren Teil der Darstellung nimmt eine Architektur ein, die aus mindestens vier mehrstöckigen, durch Pfeiler getrennten Teilen besteht. Von diesen ist der in das obere Fragment hinaufragende der höchste. Zwei sehr hohe dunkelbraune, ursprünglich dunkelrote, mit dicht aufeinanderfolgenden schwarzen, an den Rändern verdickten Querstreifen besetzte Pfeiler rahmen ihn seitlich ein. Der Verlauf des linken Pfeilers ist gesichert, obwohl in der Mitte und unten die Farbe abgeblättert ist. Der rechte Pfeiler war nach meiner Pause genau symmetrisch gebildet, wie er auch auf der Rekonstruktionsskizze angegeben ist. Dem entsprechen auch die auf Gilliérons Kopie oben angegebenen Reste der schwarzen Querstriche. Dagegen hat Gilliéron im unteren Verlaufe eine senkrechte Teilung angegeben, die mitten in den Pfeiler hineinfallen würde, während ich auf der bald nach der Aufdeckung gezeichneten Pause die genaue Fortsetzung des Pfeilers samt zwei schwarzen Querstrichen angegeben habe. Diese Divergenz zeigt, wie schwer solche stark zerstörten Reste zu sehen sind; nur wenn Zeichner und Kritiker gleichzeitig arbeiten und sich ständig gegenseitig kontrollieren, sind derartige Widersprüche zu vermeiden. Alle Analogien kretisch-mykenischer Architekturdarstellungen weisen jedoch auf eine symmetrische Ergänzung des rechten Pfeilers hin.

Den oberen Abschluß dieses Bauteils bildet eine mit Deckweiß aufgesetzte weiße Schicht, auf der zwei, die Einteilung in Quadern bezeichnende schwarze, horizontale Striche erhalten sind. Diese Schicht überragt seitlich den Pfeiler, den wir uns wahrscheinlich bis zu dieser Schicht fortgesetzt denken müssen.

Innerhalb dieses Rahmens der zwei Pfeiler und der weißen Deckschicht liegt der innere Aufbau dieses Architekturteils. Von oben begonnen haben wir zwischen zwei braunen Querbalken zunächst eine Schicht von runden Balkenköpfen, die nach Analogie des linken Seitenbaues abwechselnd braun (dunkelrot) und schwarz waren. Darunter folgt ein Fenster, das einen besonderen Rahmen hat, bestehend aus einer Fensterbank (nur Vorzeichnung erhalten), zwei Seitenpfeilern, die oben als Ante einen schwarzen Abschluß haben (am Original deutlich zu erkennen), und einem Sturz. In dem Rahmen werden Kopf, Hals und der obere Teil der Brust einer nach rechts gewandten Frau sichtbar. Von der weißen Farbe, mit der Gesicht und Oberkörper aufgesetzt waren, sind nur Teile an der rechten Schulter und an dem Gesichtskontur erhalten. Darunter und unter den Resten des schwarzen Haares wird der verbrannte, ursprünglich gelbe Grund, der auch über der ganzen Architektur erscheint, sichtbar. Die übrige Fläche des Fensters war blau gemalt.

Unter dem Fenstersturz folgt wieder eine Reihe von Balkenköpfen zwischen zwei Querbalken (Farbe meist abgesprungen, Linien der Vorzeichnung erhalten). Darunter öffnet sich ein zweites Fenster, das wieder mit einem besonderen Rahmenwerk umgeben ist, dessen lichte Öffnung jedoch links durch einen weiteren vertikalen Balken verengt erscheint. Von dem blauen Grunde des erhaltenen Teils der Fensteröffnung zeichnen sich deutlich die Konturen einer schwarz — Teile der schwarzen Farbe sind noch erhalten — gemalten Fläche ab, die genau den Haarumrissen der Frau im oberen Fenster entsprechen: Zweifellos war hier eine zweite Frau in der gleichen Haltung gemalt. In der Rekonstruktionsskizze ist das Fenster unten vervollständigt und unter der Fensterbank noch der Streifen mit Balkenköpfen samt dem oberen Querbalken angegeben. Damit war die Architektur jedoch noch nicht zu Ende. Das Fenster war schwerlich im Erdgeschoß angebracht, sondern wir haben uns darunter mindestens noch ein Geschoß zu denken, das vielleicht geöffnet war, mit einer Säule als Mittelstütze, eher aber durch ein Rahmenwerk mit Quadermustern oder Triglyphenornamenten gebildet wurde.

Ein niedrigerer Seitenbau schließt sich links an den Hauptbau an. Zu oberst liegt wieder eine weiße Quaderreihe. Ein Pfeiler, der noch etwas schlanker als die des Mittelbaues ist, bildet den seitlichen Abschluß und ist wahrscheinlich bis an die Quaderreihe hinauf zu ergänzen. Den oberen Abschluß der von diesem Rahmen eingeschlossenen Architektur bildet wieder eine Reihe von Balkenköpfen — der am weitesten rechts befindliche hat noch ein Stück der schwarzen Farbe erhalten — zwischen zwei Querbalken. Darunter folgt ein schmalerer Balken, der von einer Säule mit einem in drei Wulsten weit ausladenden Kapitell getragen wird. Die nach unten sich verjüngende Säule ist braun, das Kapitell jetzt weiß; zwischen dem unteren und dem mittleren Wulst ist auf dem Original ein blauer Strich erkennbar. Die Grundierung der Öffnung seitlich der Säule ist stark versintert. Möglicherweise war sie weiß; dann müßte das ganze Kapitell ursprünglich bunt bemalt gewesen sein. Die Säule steht auf einer weißen Quaderschicht auf, von der links unter der Säule nur die Vorzeichnung, rechts aber das Deckweiß mit zwei vertikalen Querstrichen erhalten ist. Darunter liegt eine braune Fläche, an deren unteren Rand ein quadriertes Feld anstößt. Während bei dem Kultbau des knossischen Miniaturfreskos und auf den Goldplättchen aus Mykenai (unten Abb. 23)[86]) die Säulen auf dem Boden des Raumes zu stehen scheinen, auf dem auch die Kulthörner sich befinden, haben wir uns hier die Situation offenbar anders zu denken. Die braune, mit der weißen Quaderschicht abgedeckte Fläche bedeutet wohl eine Balustrade, auf der die Säule steht, wie im Treppenhaus des Palastes von Knossos.[87]) Die unter der Balustrade liegende Quadrierung besteht aus acht Schichten; in den vier oberen wechseln schwarze und weiße, in den vier unteren schwarze und blaue Felder. Bezeichnend für die Feinheit der Ausführung ist es, daß die weißen Felder mit Deckweiß besonders aufgesetzt sind. An die unterste Schicht schließt sich ein schmaler schwarzer Querstreifen an. In dem nun folgenden unteren Teil fehlt die Farbe ganz bis auf einen kleinen braunen Rest, der für das Vorhandensein eines Querbalkens an dieser Stelle spricht. Einige kurvenförmige Linien rühren wohl, wie Karo gesehen hat, von Spachteleindrücken her.

Von einem entsprechenden rechten Seitenbau sind verhältnismäßig wenig Reste erhalten. Indessen zeigen ein Rest der weißen oberen Abdeckschicht, die Balkenköpfe zwischen den Querbalken und die Öffnung der Loggia, daß wir es mit einem entsprechenden Aufbau zu tun haben. Allerdings liegen die Deckschicht und die Reihe der Balkenköpfe hier etwas tiefer; ob dies eine unbeabsichtigte oder bewußte[88]) Abweichung ist, wird sich mit Sicherheit nicht entscheiden lassen. Die Ecke, die von dem Grunde der Loggia, in der wir uns wieder eine Säule zu denken haben, erhalten ist, zeigt aufgesetzten weißen Grund.

Die Architektur war mit diesen drei Teilen noch nicht zu Ende. Es folgt links ein noch etwas schmalerer Teil, von dem allerdings nur ein Rest des linken Seitenpfeilers und nur ein

dunkelbrauner Farbrest der inneren Architektur übrig geblieben ist, während alle übrige Farbe samt der Vorzeichnung verschwunden ist. Aber diese Reste genügen, um die Fortsetzung der Architektur nach links zu beweisen. Dieser Teil ist vermutlich noch erheblich niedriger gewesen als der benachbarte, da anderenfalls Körper und Kopf des darüber erscheinenden fallenden Kriegers von ihr überschnitten worden wären.

Wenn das folgende Fragment (Nr. 9) wirklich noch Architekturteile erhalten hat, müßten wir uns die Architektur über den linken Pfeiler hinaus seitlich noch weiter fortgesetzt denken, was sehr wohl möglich ist. Die Schachbrettornamente, die Tsundas vor der Nordwand des Megarons gefunden hat (s. oben S. 22), werden vermutlich zu diesem großen Bau gehört haben.

Dieser Bau hob sich mit seinen dunkelroten Pfeilern einst wirkungsvoll von dem gelben Grunde ab, der jetzt zu einem matten Braun verbrannt ist. Auf dem oberen Fragment stoßen in einer Wellenkurve der obere blaue und der untere gelbe Grund aneinander an.

Über der Architektur ist von der Hüfte ab der Unterkörper eines nach links unten herabfallenden Mannes erhalten. Er ist mit einem blauen Chiton bekleidet, von dessen Gürtel gerade noch ein Stück sichtbar ist; die Unterschenkel sind von weißen Gamaschen geschützt, die eine über das Knie reichende Lasche haben, wie bei allen Figuren dieses Frieses, und unter dem Knie von zwei, über dem Knöchel von vier Querbändern gehalten werden. Die elegante Zeichnung, die hier gut erhalten ist, erhöht den Eindruck der Beweglichkeit der schlanken Gliedmaßen; besonders schön ist das Ausklingen der Bewegung in der Kurve der zierlichen, spitzigen Füße. Die Rekonstruktionsskizze zeigt – nach dem Vorbilde der fallenden Figuren auf dem einen VaSiobecher und auf der Dolchklinge mit der Löwenjagd –, wie wir uns etwa die Fortsetzung der Gestalt zu denken haben.

Wie ist das räumliche Verhältnis dieser stürzenden Gestalt zu der Architektur? Bei der ersten Betrachtung meint man wohl, der Krieger könne auf dem flachen Dach des Mittelbaues gestanden haben, so wie Bulle auf den Fragmenten Orchomenos Taf. XXVIII, 2 – 6 sich die Männer auf einer Architektur stehend denkt (vgl. unten). Aber die Riesengestalt auf dem kleinen Bau würde eine ganz groteske Vorstellung ergeben, während die Büste im Fenster trotz der gleichen Proportion erträglich wirkt. Auch sachlich wäre das Motiv sinnlos, denn ein Verteidiger stellt sich nicht auf ein flaches Dach, sondern, wie alle Parallelen zeigen, immer hinter Mauern und Zinnen. Endlich müßte unter dieser Voraussetzung der rechte Fuß vielmehr nahe dem linken Rande des Daches sich befinden. Wenn der Krieger nicht von dem Bau herabstürzt, kann er nur in Kavalierperspektive als hinter dem Bau befindlich gedacht sein.

Diese Auffassung wird völlig gesichert durch den letzten figürlichen Rest dieses Fragments. Unter dem oberen Rande ist noch der Teil eines braunen Körpers erhalten. Es ist der untere, geschwungene Bauchumriß eines Tieres, von dessen Vorderbeinen links der Ansatz und von dessen Hinterbeinen rechts zwar nicht die Silhouette, aber Teile der farbigen Fläche erhalten sind. Vor dem Ansatz der Hinterbeine sitzt, halb auf der braunen Fläche, halb auf dem Grunde eine mit Deckweiß aufgesetzte kleine Kreisfläche. Ihre Bedeutung wird durch die Vergleichung[89]) mit der Pferdedarstellung des älteren Tirynther Palastes Tiryns II, Taf. II, 6 gesichert, wo es sich ebenfalls um ein dunkelrotes Pferd handelt (vgl. auch Tiryns II, 11, Nr. 8). Die Länge des Bauches entspricht genau der des stehenden Pferdes auf Fragment 2. Daß die Reste etwa von einem galoppierenden braungefleckten Stiere herrühren könnten, wird nicht nur durch das erwähnte Detail – man müßte außerdem auf der erhaltenen Fläche schon ein Ende der Flecken sehen –, sondern auch durch gegenständliche Erwägungen ausgeschlossen: Wenn es sich um Darstellung eines Stierspiels handelte, würde der Mann den üblichen Schurz, den die Akrobaten auch in der festländischen Kunst tragen, und nicht den Chiton anhaben. Dieser Rest eines galoppierenden Gespannes ist auf der Rekonstruktionsskizze in Anlehnung an die Bruchstücke

einer entsprechenden Darstellung auf dem Tirynther Jagdfriese (Tiryns II, 104 f., Nr. 130) und in einigen Details an die Pferdegruppe auf dem Goldring mit der Hirschjagd, deren Anordnung im übrigen stark durch die Rücksicht auf das Oval des Ringes bedingt ist, ergänzt worden. An der Gruppe von Pferden und Wagen als Ganzem kann kein Zweifel sein, während für das Detail bei dem frühmykenischen Reichtum an Einzelfällen und Beobachtungen keine eindeutige Vorstellung gewonnen werden kann. Wie auf dem Goldringe fehlt die Angabe des Bauchgurtes, falls nicht nur seine Farbe abgesprungen ist.

Während Pferd und Krieger an sich antiquarisch nichts Neues bieten, soll kurz zusammengestellt werden, was die Architektur gegenüber den bisher bekannten kretisch-mykenischen Architekturdarstellungen bestätigend und ergänzend lehrt. Gegenüber kleinen Altarbauten, wie sie auf zahlreichen Gemmen (vgl. Evans, J. H. St. XXI, 1901, 99 ff.), auf dem Sarkophag von Hagia Triada usw. dargestellt sind, gegenüber kapellenartigen Bauten wie dem Mittelbau des einen knossischen Miniaturfreskos und den auf den Goldplättchen von Mykenai und Volo wiedergegebenen Bauten[90]), sind größere und kompliziertere Architekturen oder Teile davon dargestellt auf einigen knossischen Fresken (Bau mit Säulenhallen, Frauen in einer Loggia, Fragmente in den Magazinen des Museums von Candia), auf einem Fresko aus Orchomenos, auf dem mykenischen Fresko mit Frauen in einer Loggia, auf einem Typus von Siegelabdrücken aus Zakro, auf dem Fragment eines Elfenbeingefäßes aus Hagia Triada, auf den Miniatur-Hausfassaden aus Knossos und auf einer kyprischen Vase.[91]) Die Fragmente Tiryns II, 137 f., 194—197 gehören wahrscheinlich zu einer den Fragmenten aus Orchomenos nächstverwandten Darstellung, während man dem Fragment Tiryns II, Nr. 24, Taf. I, 1 nicht ansehen kann, ob es zu einer größeren Architektur oder einem kapellenartigen Bau gehörte. Unser neues Fragment ist von diesen Darstellungen die bedeutendste. Das Nebeneinander von vier schmalen, turmartigen Bauteilen erinnert lebhaft an die fünf Türme der Zakrosiegel, J. H. St. XXII, 1902, 88, Nr. 130, Fig. 29. Leider kann man dem Detail dieser Türme nicht mit Sicherheit entnehmen, ob damit nur Quaderreihen[92]), oder auch Fenster, Loggien und Zwischenglieder wie auf unserem Fragment gemeint sind. Es fehlen die durch mehrere Stockwerke gehenden seitlichen Parastaden unseres Fragments. Jedenfalls besitzen wir damit die nächste Parallele zu dem merkwürdigen System, das uns hier entgegentritt; den Bau des orchomenischen Fragmentes, Orchomenos, Taf. XXVIII, 1 werden wir in gleicher Weise zu ergänzen haben. Eine andere Art mehrstöckiger Architektur begegnet uns auf den Resten einer Architekturdarstellung aus Knossos, B. S. A. X, Pl. II und S. 42, Fig. 14. Auf dem ersteren Fragment ist eine Halle mit blauem Grund zu ebener Erde dargestellt, während auf dem zweiten links neben einem höheren Bau eine zweite Säulenhalle mit schwarzem Grunde beginnt, beide Teile von einem verschiedenartigen Unterbau getragen. Also auch hier verschieden hohe Abschnitte (vgl. Bulle, Orchomenos 75 ff.) aneinanderstoßend, aber breiter gebildet als in Mykenai und Orchomenos. Die untere blaue Halle kann entweder unter der Zwischenarchitektur des anderen Fragments oder daneben als niedrigerer Flügelbau gelegen haben. Auch die Loggien mit Frauen von Knossos und Mykenai haben ein breites Format im Gegensatz zu dem Turmcharakter unserer mykenischen Architektur, aber das Aneinanderstoßen zweier vertikaler Abschnitte haben wir auch bei der mykenischen Loggia.

Zu beachten ist das Fehlen der Kulthörner auf dem Dache dieses profanen Gebäudes, eine Warnung gegenüber dem Bestreben, diese Gegenstände als rein dekorativen Schmuck ohne religiöse Bedeutung anzusehen.[93]) Ferner ist auf die Kleinheit der Architekturteile im Verhältnis zu den Figuren hinzuweisen.[94]) Die Oberkörper der Frauen werden hinter der Fensterbrüstung in gleicher Höhe wie bei der Loggia (A. M. a. a. O. Taf. IX) sichtbar, aber die Proportionen sind ungeheuer vergrößert. Offenbar führte die Darstellung einer Mehrheit von Frauen bei den Loggien von Mykenai und Knossos zu einer verhältnismäßig richtigeren Darstellung als

auf dem neuen Fragment, wo nur je eine Figur darzustellen war. Auf verschiedene Stilstufen oder Kunstschulen läßt sich hieraus ebensowenig schließen, wie aus der Breite oder Schmalheit der Architekturteile, denn die Loggia und das neue Fragment sind beide innerhalb der gleichen Periode in Mykenai gemalt worden. Auch die dunkelrote Farbe der Pfeiler haben sie gemeinsam, während eingepreßte Linien[95]) auf dem neuen Fragment fehlen. Erwähnen möchte ich noch, daß auf dem Fragment Orchomenos Taf. XXVIII, 1 der von Bulle nicht erwähnte und auch in der Abbildung nicht richtig wiedergegebene dunkelrote, schwarz konturierte Farbrest am Rande der mittleren Öffnung des Fensters kaum anders denn als Rest einer vor oder innerhalb der Architektur befindlichen männlichen Figur gedeutet werden kann.

Trotz aller Vergewaltigungen der Proportionen ist der kretisch-mykenischen Architekturmalerei ein Verständnis für die Tektonik des Aufbaues nicht abzusprechen. Auch der Aufbau unseres Fragments mit seinen vertikalen Pfeilern, den Deckenangaben durch die Balkenköpfe zwischen Querbalken, den Fensterumrahmungen und der auf der Balustrade stehenden Säule ist konsequent durchgebildet. Wir können das eigentlich an allen Fragmenten beobachten und Abweichungen nur bei modernen Rekonstruktionen feststellen. Im einzelnen möchte ich folgendes herausheben.

Die P f e i l e r sind regulär gebildet. Die schwarzen Querteilungen stehen besonders eng, ähnlich wie auf dem knossischen Fragment B. S. A. X, 42, Fig. 14, wo sie jedoch als dicke Querbänder und nicht mit seitlichen Verdickungen gebildet sind.[96]) Sehr viel weiter sind die Abstände z. B. bei dem Kultbau des knossischen Miniaturfreskos.

Der Schaft der S ä u l e ist mit derselben Farbe gemalt wie die Pfeiler, also aus Holz bestehend zu denken, wie sämtliche Säulen der realen und der gemalten kretisch-mykenischen Architektur. Die Erklärung der Säulenform muß daher von dem hölzernen Material ausgehen, wie dies grundsätzlich richtig durch Meurer, Arch. Jahrb. XXIX, 1914, 1 ff. geschehen ist, wenn man auch über Einzelheiten anderer Ansicht als dieser sein mag. Unbeweisbar ist vorläufig der von Evans, J. H. St. XXI, 1901, 186 ff., und neuerdings von Schuchhardt, Alteuropa 149 f. behauptete Zusammenhang mit den steinernen Innenpfeilern westeuropäischer Kurvenbauten. Hölzern waren auch die Säulen des Megarons in Mykenai. Steinsäulen hat es nur an den steinernen Grabfassaden gegeben; es waren, da diese Kultur keine Tempel besaß, die Bauten für die Toten die einzigen, die ganz aus ewigem Material hergestellt wurden. Die Steinsäulen verdanken ihr Dasein also einer Übersetzung der Holz- und Lehmfassade in Stein und dürfen als sekundäre Formen daher nicht zur Erklärung der Entstehung der Säulenform herangezogen werden. Daß diese Übertragung erst in spätmykenischer Zeit stattgefunden hat, ist durch die neuen englischen Ausgrabungen[97]) nachgewiesen worden. Die Fassaden der mykenischen Kuppelgräber sind als entwicklungsgeschichtlich späte[98]) Formen auch dadurch charakterisiert, daß die Säulen offenbar als Träger einer Vorhalle, wie sie vor jedem Propylon und Megaron stand, zu denken sind, die gewissermaßen in hohem Relief auf die eigentliche Vorderwand projiziert ist, also eine Blendsäulenstellung, ein Motiv, das in der griechischen Kunst erst wieder vom Hellenismus geschaffen worden ist. Diese architektonische Idee ist ein Zeugnis von der Produktivität der spätmykenischen Architektur, von der der jüngere Palast von Tiryns den imposantesten Ausdruck gibt (vgl. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 91 ff.). Aus der an Metallornamentik erinnernden Dekoration der Säulen des Atreusgrabes darf man wohl schließen, daß die hölzernen Säulen gelegentlich, z. B. etwa im Innern des Megarons, mit Metall umkleidet wurden.

Das f l a c h e D a c h der aus Holzfachwerk mit Lehmziegelfüllungen bestehenden Bauten mußte aus wetterfestem Material hergestellt sein. Daher bildet, soweit es die Fragmente erkennen lassen, niemals ein Holzbalken den oberen Abschluß, sondern eine oder mehrere Lagen weißer, sicherlich steinerner Quadern, deren Fugen irgendwie verdichtet gewesen sein müssen.

Bei unserem Fragment ist es je eine Lage; ebenso auf dem oben besprochenen knossischen Hallenbau B. S. A. X 42, Fig. 14; zwei Lagen finden wir auf dem J. H. St. XXI, 1901, 136, Fig. 18 abgebildeten und von Evans später zur Rekonstruktion des Altarbaues auf dem Miniaturfresko (s. unten) benutzten Fragment, auf dem Grabbau (?) des Sarkophages von Hagia Triada (Mon. ant. XIX, Tav. I), und auf dem Fragment Tiryns II, Taf. I 1[99]); endlich drei Lagen auf dem Rest eines Altarbaues (?) aus Orchomenos (Bulle, Orchomenos, Taf. XXVIII, 4). Ihrem Zwecke entsprechend ragt diese Schicht, wo der seitliche Abschluß erhalten ist (Mykenai, Sarkophag von Hagia Triada, Tiryns; dagegen nicht bei dem orchomenischen Fragment) über die Mauerflucht ein wenig hinaus. Auch auf den Goldplättchen von Mykenai ist mit den obersten Schichten diese Abdeckung gemeint.

Die schwarz-weiße und schwarz-blaue Quadrierung unter der Balustrade des Seitenbaues war mit einer wahrhaft miniaturmäßigen Zierlichkeit ausgeführt, die bei weitem die entsprechenden Partien auf knossischen Fresken übertrifft. Sowohl die schwarz-weißen Quadern auf dem Miniaturfresko wie die schwarz-gelb-blauen des Hallenfreskos, B. S. A. X, 42, Fig. 14, sind mehrfach so groß wie die unseres Baues. Diese Quadrierung bildet sicher kein tektonisches Gefüge aus bunten Quadern nach, sondern ist ein Ornament, mit dem Flächen, die von dem Holzfachwerk umrahmt werden, dekoriert sind. Wir können es uns ursprünglich als einen Belag aus dünnen Fayenceplättchen denken, der vermutlich auch an den Gebäuden schon in Malerei nachgeahmt wurde.[100]) Die einzelnen Plättchen oder Quadern sind in Knossos und auf unserer Architektur länglich geformt. Dagegen übertrifft auf den sehr roh ausgeführten Fragmenten aus Orchomenos und auf einem vermutlich ebenfalls spätmykenischen Fragment aus Mykenai, das hier nach einer Pause abgebildet wird (Abb. 17)[101]), die Länge die Höhe nur um ein Geringes.[102])

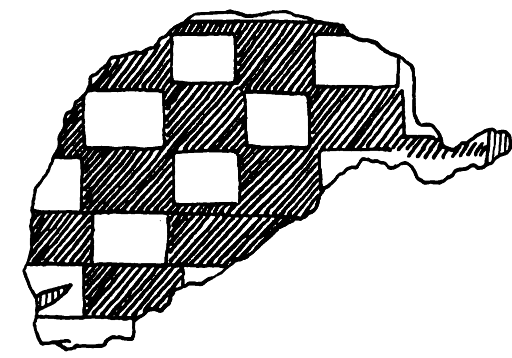


Abb. 17. Freskofragment aus Mykenai. Architekturdetail.

Von der sinnvollen Verwendung der hier besprochenen tektonischen Motive scheinen zwei Darstellungen abzuweichen, auf die ich infolgedessen noch etwas näher eingehen muß. Die eine ist der oft besprochene Mittelbau des einen knossischen Miniaturfreskos (oben Abb. 4). Von den beiden Rekonstruktionen, die Evans gegeben hat, ist die ältere, J. H. St. XXI, 1901, 193, Fig. 66, richtiger als die spätere, die im Journal R. Inst. Brit. Arch. XVIII, 289 ff. veröffentlicht ist und die jetzt sowohl das Original im Museum von Candia wie die Tafel der noch nicht veröffentlichten Wandgemälde von Knossos zeigen. Das in der letzteren Rekonstruktion für den oberen Teil des Mittelbaues verwandte Fragment (J. H. St. XXI, 1901, 136, Fig. 18) ist sicher nicht zugehörig. Der linke Rand des linken Kapitells ist mit dem vertikalen Rande des zweiten darüber befindlichen Balkens durch eine eingetiefte Vorzeichnungslinie verbunden, neben der links auf dem unteren Balken noch die schwarze Verdickung eines Quergliedes erhalten ist. Tatsächlich wird durch diese vertiefte Linie der rechte Umriß eines Pfeilers begrenzt. Der rechte Rand des linken Kapitells ist in Wirklichkeit der linke Rand eines blauen Kapitells.[103]) Dazwischen liegen Reste roten Grundes und schwarzer Linien, die irrtümlich zu einem Kapitell zusammengestellt und vielleicht Überreste von innerhalb dieser Architektur befindlichen Männern sind. Daß das Fragment etwa links nach der Seite gerückt doch mit diesem Bau verbunden werden könnte, ist durch die roten Reste des Grundes, die blaue Farbe des Kapitells und die erhaltene größere Breite des Pfeilers ausgeschlossen.[104]) Dieses Fragment kommt also in Fortfall, und zugleich verschwindet die Anomalie, daß die Balkenköpfe nur in der Mitte und nicht, wie sonst, oberhalb der ganzen Öffnung liegen.

Die Seitenbauten hatte Evans in der ersten Rekonstruktion so hergestellt, daß er die Seitenpfeiler bis zum Rande des oberen Holzbalkens hinaufführte, so daß die Quadrierung seitlich davon eingefaßt wurde. Leider ist dies in der neuen Rekonstruktion zugunsten der Parallelität mit dem irrig rekonstruierten Mittelbau aufgegeben worden. Evans läßt jetzt die Pfeiler an dem unteren Querbalken enden und die Schichten der Quadrierung sowie den oberen Balken in drei Absätzen vorkragen. Eine solche Verwendung der Quadrierung ist ohne Beispiel und widerstrebt auch ihrem ornamentalen und flächigen Charakter. Sie ist sicherlich im oberen Teil der Seitenbauten genau so eingefaßt gewesen wie im unteren Teil des Mittelbaues.[105]) Die ältere Rekonstruktion entspricht sowohl den Beispielen anderer Architekturdarstellungen wie dem in ihnen sich äußernden tektonischen Empfinden, erfordert aber noch eine Ergänzung. In dem Winkel zwischen dem Mittelbau und dem rechten Seitenbau ist ein Stück weißer, J. H. St. XXI, 1901, Pl. V irrig gelb bezeichneter Fläche erhalten, auf der keine Spur der in der neuen Rekonstruktion angegebenen Kulthörner auf rotem Grunde zu sehen ist. Da die Holzbalken nicht den oberen Abschluß gebildet haben können, müssen wir hier über der alten Rekonstruktion eine oder zwei, an den Seiten vorkragende weiße Steinschichten ergänzen, ebenso auf dem Mittelbau; darauf haben dann vermutlich noch weiße Kulthörner gestanden. Hiermit sind alle durch die irrige Rekonstruktion entstandenen Unregelmäßigkeiten beseitigt (vgl. die Rekonstruktion Abb. 18).

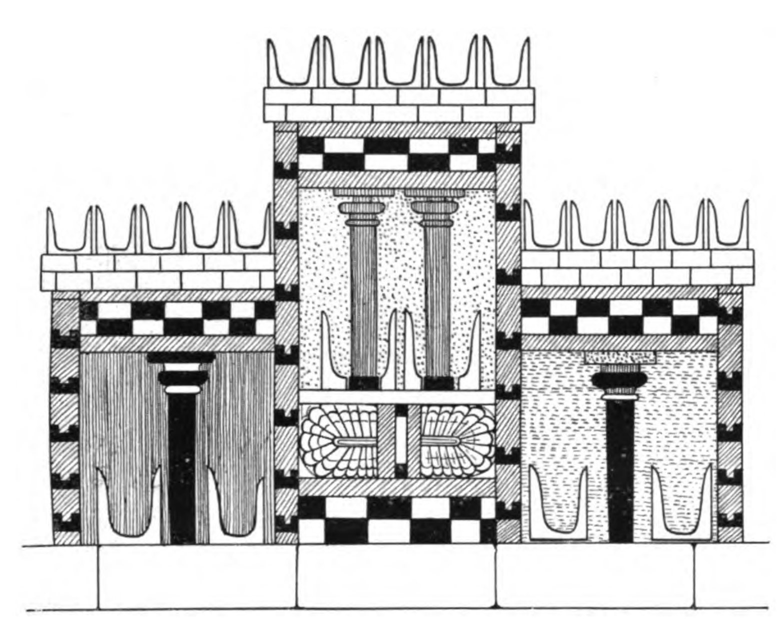
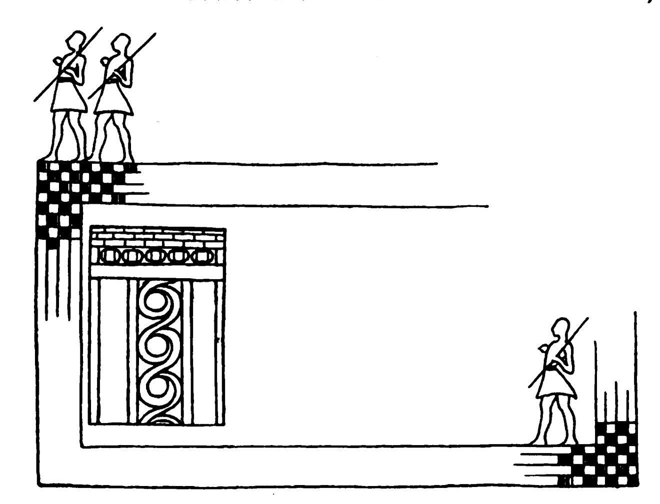


Abb. 18. Rekonstruktion des Kultbaues auf dem Knossischen Miniaturfresko.

Schwieriger zu erklären ist die merkwürdige Baukonstruktion auf den orchomenischen Fragmenten, Bulle, Orchomenos Taf. XXVIII, 2–6. Dort ist die schwarz-weiße Quaderung nicht als Fläche zwischen Stützen und horizontalen Balken eingefügt, sondern bedeckt ganze brückenartige Gebilde, unter denen andere Bauten erscheinen, und auf denen Männer schreiten. Ich wüßte sonst kein Beispiel, wo eine fenster- oder torartige Öffnung nicht durch Pfeiler seitlich begrenzt und einen Balken oben geschlossen wäre. Während sonst überall die Tektonik des Aufbaues in ihren Hauptformen dargestellt ist, wäre hier die ganze Fassade des Baues bis zum Rande mit einem Flächenmuster[106]) bedeckt, unter dem die Konstruktion völlig verschwände. Und wie soll man die schreitenden Männer erklären? Gegenüber diesen Unwahrscheinlichkeiten möchte ich eine andere Deutung der Reste vorschlagen, deren hypothetischen Charakters ich mir allerdings bewußt bin. Eher als auf eine ganze Fassade kann man sich das Muster auf eine Mauer übertragen denken, die selbst nichts zu tragen hat. Als Parallele wüßte ich allerdings nur das Mäuerchen zwischen den beiden Altären auf der einen Langseite des Sarkophags von Hagia Triada (Mon. ant. XIX, tav. II) zu nennen, hinter oder auf dem ein Pfeiler mit der Doppelaxt steht. Von sonstigen Mauern ist die auf dem Miniaturfresko mit dem Kultbau glatt weiß[107]), die Mauern auf dem Miniaturfresko mit dem Frauentanz unter Bäumen[108]) bestehen aus weißen Quadern, während die auf dem Bilde des Fragments einer Steatitpyxis aus Knossos (oben Abb. 7) offenbar aus unregelmäßigen Feldsteinen gebaut sind.[109]) Aber diese Mauerzüge

führen uns in Raumvorstellungen, aus denen heraus man auch die orchomenischen Fragmente anders verstehen kann. Auf der Pyxis müssen wir uns die obere und die untere Mauer durch Quermauern verbunden denken, die einen Bezirk abgrenzen, innerhalb dessen der Baum steht. Genau in rechtem Winkel biegt auf dem Miniaturfresko mit dem Kultbau die Mauer nach unten um. Ähnlich könnten wir uns bei den orchomenischen Fragmenten durch die schwarz-weißen Mäuerchen, deren Größenverhältnis zu den Figuren gerade so ist wie auf den knossischen Parallelen, zwei Bezirke abgegrenzt denken, innerhalb derer je ein Altarbau (Fragment 2 und 4) steht. Die auf der Mauer stehenden Männer wären dann als hinter ihr, sei es innerhalb, sei es außerhalb des Bezirks stehend zu denken. Auch dafür gibt es eine genaue Parallele auf dem Miniaturfresko mit dem Frauentanz, wo zwar von einer schrägen Mauer die Oberkörper der dahinter gedachten Männer überschnitten werden, auf der horizontal verlaufenden jedoch die Füße der dahinter stehenden Männer genau so aufstehen, wie bei den orchomenischen Fragmenten. Über den Köpfen dieser Figuren stehen dann wieder die Füße der nächsten Reihe, während von der folgenden, dichtgedrängten Männerschar immer nur Kopf und Hals sichtbar sind, wie bei der Volksmasse auf dem anderen Miniaturfresko. So gerne der mykenische Maler von Figuren nur Kopf und Schulter sehen ließ, so sehr widerstrebte es ihm offenbar, nur ein kleines Stück der Beine durch Überschneidung fortzunehmen, so daß er sich lieber in diesem Falle zu einer Staffelung entschloß. Abb. 19 zeigt in einer andeutenden Skizze, wie etwa der räumliche Zusammenhang der orchomenischen Fragmente gedacht werden kann. Diese Auffassung hat den Vorzug, sich ungezwungener den uns bekannten kretisch-mykenischen Architektur- und Raumvorstellungen anzupassen als die von Bulle vertretene.


Abb. 19. Rekonstruktionsversuch von Freskofragmenten aus Orchomenos.

9. Rest einer Architektur? Neu gefundenes Fragment. Höhe 23, Breite 7 cm. In der oberen Hälfte gelber, in der unteren blauer Grund. Auf der gelben Fläche sind einige undefinierbare Reste schwarzer Zeichnung, innerhalb der blauen Fläche Reste einer Reihe von horizontalen, dicht aufeinander folgenden Linien erhalten, die wohl von einem tektonischen Gegenstande herrühren. Die Reste waren zu gering und unklar, um die Herstellung eines Facsimiles zu lohnen.

Da dieses Fragment dicht neben Nr. 8 lag, enthalten die horizontalen Striche vielleicht die Fortsetzung der Architektur nach links unten. Der obere Teil des Fragments würde dann den gelben Grund von Nr. 8 fortsetzen, während der untere, blaue einen erneuten Wechsel des Grundes bedeuten würde.

* * *

Wenn wir auf die Architektur und die Kampfszene im Hintergrunde als auf ein Ganzes noch einmal zurückblicken, so bleibt eine Frage ungeklärt. Wohl müssen wir uns die Architektur nach unten fortgesetzt denken, aber wie war der untere Abschluß? Stand der Palast unmittelbar über dem unteren Bildrahmen oder erhob er sich auf einer Terrainangabe? Wenn es sich um Spiele handelte, denen die Damen aus den Fenstern des Palastes zusahen, dann kann der Burghof der Schauplatz sein, und wir brauchen nur die Fassade des Palastes zu sehen. Aber hier

tobt ein ernster Kampf. Die mykenischen Paläste stehen nicht in der Ebene, sondern erhöht, mindestens auf einem rings steil abfallenden Hügel wie Tiryns. Sicherlich müssen wir uns unter der Palastarchitektur die Felsen des Burgberges dargestellt denken, zu denen die von Tsundas erwähnten Fragmente von »Schuppenmustern« (s. oben S. 22) gehört haben können. Auch dieses Motiv ist nicht unerhört in der kretisch-mykenischen Kunst; bauen sich doch die Türme der oben erwähnten Darstellung der Zakrosiegel auf einem Hügel auf und sind Terrainwellen am unteren Rande des Goldplättchens von Volo angegeben.[110]) Über der Architektur und rechts und links von ihr war der Kampf dargestellt. Die Blicke der Frauen galten wohl den Szenen zur Rechten, da uns schwerlich die Vorstellung zugemutet werden soll, daß ihre Aufmerksamkeit auf den hinter ihnen befindlichen Wagen gerichtet ist. Die Architektur ragte ja hoch hinauf in die im übrigen ganz von kämpfenden, fahrenden und laufenden Figuren bedeckte Fläche. Gerne wüßte man, ob etwa unterhalb des Burgfelsens auch noch Kampfszenen waren, so daß der Kampf eine aus der Ebene aufsteigende Burg auf allen vier Seiten umtobte. Aber dafür gibt es keinen Anhaltspunkt; die Vorstellung ist vielleicht auch zu kühn und würde eine sehr große Höhe des Frieses voraussetzen.

C. Fallende und laufende Krieger.

(Nr. 10–14).

10. Fallender Krieger. Neu gefundenes Fragment. Größte Höhe 13 cm, größte Breite 18 cm. Das Fragment lag wenige Zentimeter rechts von Fragment 8. Wenn die Stücke, wofür das richtige Zusammenliegen der beiden Teile von Fragment 8 spricht, sich noch in Falllage befanden, müssen wir das Fragment rechts von der Architektur oder der darüber befindlichen Kampfszene ansetzen. Es ließ sich nur mit großer Mühe aus dem Boden nehmen; durch Wurzelfasern war es in viele kleine Stücke zersprengt, zwischen denen Erde saß und die durch die Verbrennung so mürbe geworden waren, daß sie bei der Berührung zerfielen. Ich mußte es ringsum und von unten mit Gips und Zement umgießen, um es herausnehmen zu können. Nur teilweise ließen sich allmählich die Reste der Darstellung enträtseln; die Fugen dicht aneinander zu schließen, war unmöglich. Das in Abb. 20 wiedergegebene Aquarell von Gilliéron gibt das sicher Feststellbare wieder.

Die Gestalt eines mit Chiton und Gamaschen bekleideten Mannes ist von der Schulter bis beinahe zu den Knöcheln erhalten. Durch die nicht ganz fest anschließenden Fugen sind der untere Teil des Chitons und die Oberschenkel noch etwas breiter geworden, als sie es schon tatsächlich waren. Der Chiton zeigt ein etwas helleres Braun als die nackten Teile, war also gelb. Der Gürtel besteht aus zwei, durch schräg sitzende Querstriche verbundenen schwarzen Linien. Hinter der Brust kommt die in ihren Umrissen ausgesprungene linke Hand zum Vorschein.

Die Bewegung der ganzen Figur (Rekonstruktionsskizze Beilage III 10) ist wohl erhalten; die Beine lassen sich mit Sicherheit ergänzen, nur die Haltung des Kopfes kann nicht ganz genau festgelegt werden. Über das Motiv kann kein Zweifel sein. Um einen laufenden Mann kann es sich nach der Stellung der Beine nicht handeln, auch nicht um einen ruhig stehenden. Vielmehr stehen die Beine fest auf dem Boden auf – die Oberansicht ist hier erheblich ausgeprägter als auf Fragment 2 und entspricht etwa der Perspektive bei der stehenden Frau des großen Frieses von Hagia Triada –, während von den Knieen aufwärts der Körper in plötzlicher Bewegung hintenüber fällt. Entsprechend ist die linke Hand höher gehoben als bei stehenden Figuren, und der Kopf war wohl zurückgeworfen. Reste von Waffen fehlen merkwürdigerweise. Das Motiv des Zurücksinkenden ist dasselbe, das die archaische griechische Malerei und

Plastik bei Kampfdarstellungen lebhaft beschäftigt hat.[111]) Aber der Eindruck des Momentanen ist hier noch stärker als in der griechischen Kunst, wo der stützend zurückgesetzte eine Fuß noch einen Augenblick des Halts bietet, während der mykenische Krieger widerstandslos umsinkt.

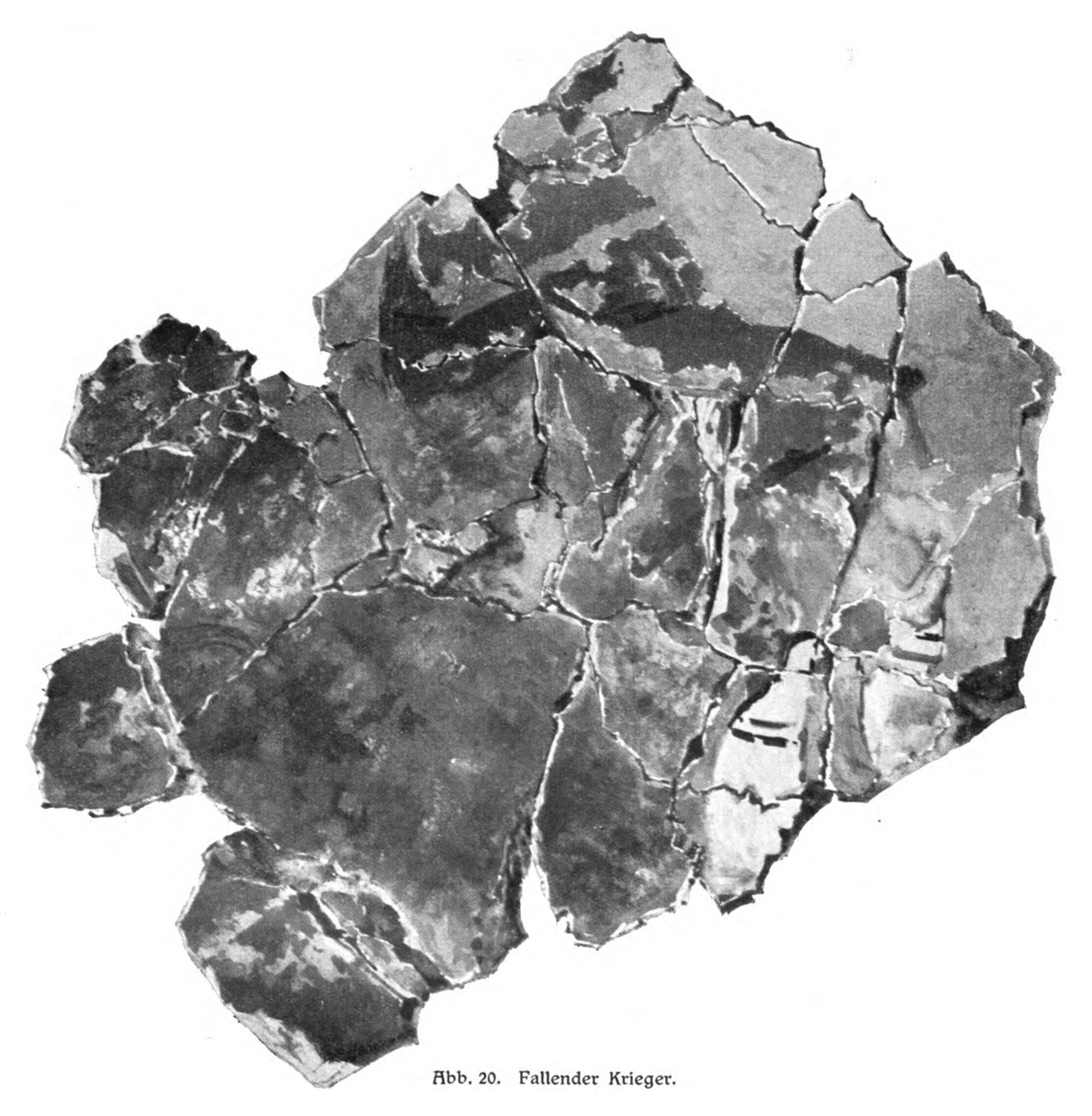


Abb. 20. Fallender Krieger.

Leider war es mir nicht möglich, zu erkennen, was auf der linken, total verbrannten Hälfte des Fragments dargestellt war. Es war dort nicht etwa nur ein andersfarbiger Grund, sondern ein Wechsel von hellerem und dunklerem Braun, ein Stück eines schmalen, gebogenen, dunkel umrissenen Streifens links am Rande in der Mitte, ferner Reste schwarzer Innenzeichnung auf der dunkelbraunen unteren Hälfte zeigen, daß hier irgendwelche Gegenstände dargestellt waren. Vielleicht enthielt der untere Teil eine Terrainangabe. Bei erneuter Betrachtung des

Originals läßt sich möglicherweise noch Genaueres feststellen, da erfahrungsgemäß sehr häufige, immer wiederholte Betrachtung unter verschiedenen Beleuchtungs- und Feuchtigkeitsverhältnissen allmählich weiter führt.

11. = R. 8. A. M. a. a. O. Taf. XII, 2. Danach abgebildet bei Hall, Aegean Archaeology 187, Fig. 69 und Gaerte, Die Beinschutzwaffen der Griechen 13, Abb. 2. Sehr gut erhalten sind die mit vollendeter Sicherheit geführten Umrisse der Beine der oberen Figuren und des Gesichtsprofils.

Die Rekonstruktionsskizze Beilage III 11 soll lediglich dazu dienen, das räumliche Verhältnis der Figuren zu illustrieren. Sie zeigt ferner, was an dem Fragment selbst nicht ohne weiteres deutlich wird, daß das Motiv der beiden oberen Figuren nicht identisch ist, wie wir ja überall in dem Friese die Leichtigkeit und den Reichtum der Erfindung bewundern. Das Laufmotiv der vorderen Figur der oberen Reihe mit den weit ausschreitenden Beinen ist dem der Lanzenwerfer auf dem mykenischem Dolche mit der Löwenjagd außerordentlich ähnlich und dementsprechend ergänzt worden.[112]) Das der folgenden Figur war abweichend, ohne daß die skizzierte Bewegung jedoch gesichert wäre. Auch die Tracht der beiden Figuren läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen. Der zwischen den Beinen des vorderen Mannes herabhängende Zipfel spricht dafür, daß er mit einem Fell bekleidet war (vgl. A. M. a. a. O. 237, Anm. 3). Wenn er einen Chiton getragen hätte, müßte eigentlich auf dem rechten Oberschenkel am Rande noch ein Stück davon erhalten sein. Aber ganz jeden Zweifel ausschließend ist der Tatbestand nicht, und das ist deshalb so bedauerlich, weil dieses Fragment das einzige ist, das auf eine verschiedene Tracht der beiden kämpfenden Parteien hinweist.

Für den Helm des unteren Kriegers vgl. A. M. a. a. O. und Tiryns II, 9, Anm. 2. Bezeichnend für die Freude am Variieren ist es, daß die Lanze bei gleicher Grundhaltung doch im Verhältnis zum Helm anders sitzt als auf Fragment 7 und Fragment 13.

Die Darstellung als Ganzes kann wohl nur als Rest einer großen Kampfhandlung verstanden werden, die in mehrere, in Kavalierperspektive übereinander erscheinende Reihen geteilt war. Diese enthielten Gruppen von Kämpfern, denen andere Krieger teils mit schon geschwungener, teils mit noch geschulterter Lanze zu Hilfe kommen. Die Kampfzentren lagen nicht übereinander, sondern an verschiedenen Punkten; die laufenden oberen Figuren unseres Fragments sind in einen Kampf nach links verwickelt, während die unteren einer rechts kämpfenden Gruppe zueilen. So erklärt es sich, daß sie scheinbar beziehungslos aneinander vorüberstürmen.

12. = R. 11. Teil des B e i n e s eines nach links laufenden Mannes.

13. = R. 9. A. a. O. Taf. XI, 2. B e h e l m t e r K o p f und Teil der Lanze eines nach rechts gewandten Kriegers.

14. = R. 10. A. a. O. Taf. XI, 3. Fragment des K o p f e s eines nach rechts gewandten Mannes. Der Kopf war wahrscheinlich helmlos; jedenfalls hatte der Helm keine Backenklappen. Unten Rand des Chitons oder eines Schildes (?).

* * *

Von den Fragmenten 10 – 14 läßt sich das erste wahrscheinlich rechts von der Architektur des Fragments 8 ansetzen; die Fundstellen der anderen sind nicht bekannt. Wenn wir schon aus der Blickrichtung der Frauen auf dem Architekturfragment den Schluß ziehen konnten, daß auch seitlich der Architektur, unterhalb der Höhe der darüber erscheinenden Kampfhandlung weitere Kämpfe dargestellt waren, so wird dies durch die Komposition des Fragments 11 mit seinen zwei Reihen von Kämpfern bestätigt.

D. Szenen mit Wagen.

(Nr. 15 – 20, Beilage IV.)

15. Bespannter Wagen. Neu gefundenes Fragment. Größte Höhe 10,2 cm, größte Breite 29 cm. Es lag vor der Nordwand links seitlich von Fragment 8. Abb. 21 nach Tuschzeichnung Gilliérons. Da das Stück sehr stark verbrannt ist, sind manche Einzelheiten undeutlich und schwer zu erkennen. Der jetzt graugrüne Grund war ursprünglich hellblau. Links unten ist das obere Segment des Rades erhalten; die drei Linien des Radkranzes sind mit Hülfe des Zirkels eingeritzt. Der innere Radkranz war gelb, der äußere gelb oder rot;[113]) an der Speiche sind Spuren schwarzer Querstriche erkennbar. Den oberen Rand des Wagenkorbes hat Gilliéron nach hinten absteigend angegeben, während meine Pause einen horizontalen Abschluß hat. Ein abfallender Rand kommt nun freilich bei verschiedenen Formen[114]) kretisch-mykenischer Wagen vor; trotzdem habe ich in der Rekonstruktionsskizze Beilage IV, 15 dem geraden Abschluß den Vorzug gegeben mit Rücksicht auf die Fragmente 18 und 19, wo ein gerader Rand erhalten ist. Immerhin bleibt dieses Detail nachzuprüfen. Die Rekonstruktionsskizze ergänzt ferner die Gilliéronsche Zeichnung durch die am Original sicher feststellbare Trennung zwischen dem vorderen Umriß des Wagens und dem davor lose herabhängenden Zipfel des an der Längsverbindung zwischen Wagenbrüstung und Joch befestigten Streifens.[115]) Nur das obere Ende des Zipfels ist nicht zu erkennen und, wie der Wagenkorb, nach Tiryns II, Taf. XII ergänzt. Von einer auf dem Wagen stehenden



Abb. 21. Bespannter Wagen.

Figur ist ein Stück des vorderen Konturs erhalten; aus den Zügeln und der Peitsche läßt sich die Haltung der Hände und danach ungefähr die ganze Figur ergänzen. Weiter rechts sind die Zügel, die Längsverbindung sowie ein Stück des Pferderückens und der obere Teil des Schwanzes erhalten.

Besonders glücklich ist es, daß rechts am Rande gerade noch in ganz bestimmter Silhouette ein Mähnenbüschel des Pferdekopfes sitzt. Es ist nicht fest geschlossen, sondern aufgelockert (vgl. oben Fragment 3). Aus seiner Stellung ergibt sich, daß der Pferdehals steil in die Höhe gerichtet war. Der Kopf oder die Köpfe der Pferde waren nach oben geworfen, was auch aus der Richtung der Zügel hervorgeht, vielleicht nicht ganz so hoch, wie in der Skizze angenommen ist. Die gleiche Haltung haben die Köpfe des trabenden Gespanns auf dem mehrfach erwähnten Siegelabdruck aus Hagia Triada, wo indessen die Zügel nicht wie hier bei dem ruhig stehenden Gespann schräg herabhängen, sondern gestrafft von dem weit vorgestreckten Arm des Wagenlenkers in die Höhe gehalten werden.

Im übrigen sind die Pferde unter Benutzung von Fragment 2 und Tiryns II, Taf. XII ergänzt; auf die Fortführung des doppelten Konturs am Kopf ist verzichtet worden. Die schematische Angabe des Joches ist aus Fragment 1 entnommen, ist aber natürlich problematisch. Der Jochbogen wird wohl einen Winkel mit der Längsverbindung gebildet haben; die Knöpfchen über der Stelle, wo Deichsel, Längsverbindung und Joch zusammenstoßen, sind dem Siegelabdruck von Hagia Triada entnommen.

Bei aller Unsicherheit der Ergänzung im einzelnen ist doch das Gesamtmotiv dieses Gespannes gesichert. Der Wagen steht; die Pferde sind unruhig und werfen den Kopf in die Höhe. Wieder ist ein momentanes Motiv glücklich beobachtet.

16. = T. links unten und R. 1. A. a. O. Taf. XI, 1. Es ist das einzige Fragment, an dem der untere Bildrand erhalten ist. Charakteristisch für mykenische Kunst ist die Sorglosigkeit, mit der die Hufe der Pferde über den weißen Randstreifen hinübergemalt sind, während daneben die zierlichen Wellen, in die die Pferdeschwänze sich auflösen, die Ausführung des Wagenrades und die Zeichnung der Beine des Mannes von der delikaten Ausführung des Frieses zeugen.

Die Rekonstruktionsskizze Beilage IV, 16 soll das Motiv der Figur zur Linken und ihr Verhältnis zum Wagen zeigen. A. M a. a. O. ist wohl richtig angenommen worden, daß der Mann zu dem Wagen gehört. Aber bei dem Versuch, seine Haltung zu rekonstruieren, zeigte es sich, daß er weder als springend, noch als laufend ergänzt werden kann, da es ein Knielaufschema in der kretisch-mykenischen Kunst nicht gibt. Entweder kommt man auf eine zurückfallende Figur, die indessen wenig glücklich auf den Wagenrand fallen würde, oder, was vorzuziehen ist, auf die geduckte Stellung eines Bogenschützen.[116]) Ganz auffallend ist die Übereinstimmung in der Stellung der Beine mit dem Bogenschützen auf der mykenischen Dolchklinge mit der Löwenjagd,[117]) dessen laufende Figuren wir schon als Analogie zu Fragment 11 herangezogen haben. Sehr ähnlich, aber nach links gewandt, ist der Bogenschütze auf der von Evans B. S. A. VII, 44, Fig. 13 nach einer Zeichnung und neuerdings von K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 262, Abb. 10 nach der Photographie eines Abgusses abgebildeten Scherbe eines Reliefgefäßes aus Knossos, die, wie mir scheint, weder von Evans noch von Müller richtig gestellt worden ist. Wenn man die Scherbe so dreht, daß der ausgestreckte Oberarm genau horizontal verläuft, kommt das sachlich glücklichste und der Figur des mykenischen Dolches genau entsprechende Motiv heraus.[118]) Etwas anders, mehr hockend, ist die Stellung der Bogenschützen auf dem Silberrhyton mit der Stadtbelagerung.[119]) Leider ist die Figur des

Bogenschützen wieder so unglücklich fragmentiert, daß man nicht entscheiden kann, ob er einen Chiton trug oder ein Fell, oder ob er nackt war wie die Bogenschützen auf dem genannten Silberrhyton.

Der Wagen und der hintere Teil der Pferde ist nach der Rekonstruktionsskizze von Fragment 15 ergänzt; die Pferde stehen hier etwas dichter am Wagen als dort.

Wenn diese Ergänzung richtig ist, können wir annehmen, daß der Bogenschütze zu Wagen gekommen ist. Der Wagen hat umgewendet und hält, während der Schütze heruntergesprungen ist und sich sofort am Kampfe beteiligt. Zu beachten ist, daß der Maler auch diese unmittelbar über dem unteren Bildrande stehende Figur nicht mit den Füßen auf der Grundlinie stehen läßt, sondern frei auf dem Grunde aufstellt.

Nach Tsundas wäre auch dieses Fragment an der Westwand gefunden worden. Aber es ist nicht gut vorstellbar, daß auf dem kurzen Wandstück zwischen der Tür und der Nordwestecke unmittelbar neben den ruhigen Szenen der Wagenbespannung eine so stark bewegte Kampfdarstellung gewesen sein sollte. Da die Art der Verbrennung, wie schon die Tafel bei Tsundas erkennen läßt, völlig abweicht von der ganz einheitlichen der übrigen auf dieser Tafel abgebildeten Fragmente, möchte ich mit der Möglichkeit rechnen, daß dieses Fragment aus Versehen den übrigen zugerechnet ist und vielmehr von der Nordwand stammt.

17. = R. 2. Fragment eines Wagenrades.

18. = R. 3. A. a. O. Taf. XII, 1. Danach Abb. 22. Wagenlenker. Vor ihm Rest einer zweiten, auf dem Wagen stehenden Figur (?). Unten der horizontale, obere Rand des Wagenkorbes. Vgl. a. a. O. S. 234.

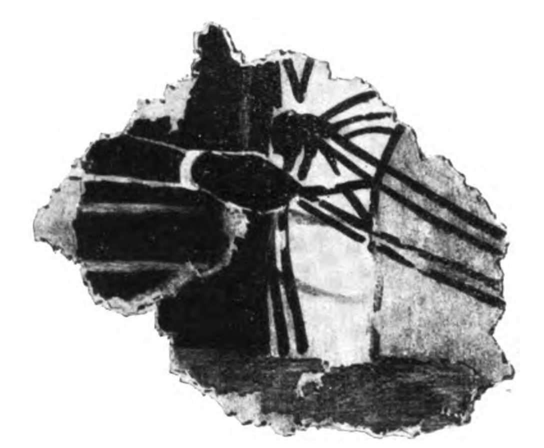


Abb. 22. Wagenlenker.

19. = R. 4. Wagenlenker. Etwas kleinerer Ausschnitt einer entsprechenden Darstellung wie Nr. 18.

20. Wagenlenker (?). Neu gefundenes Fragment. Höhe 2 cm, Breite 3 cm. Stück von dem vorderen Kontur eines Wagenlenkers (?), hinter dem drei Zügel zum Vorschein kommen.

Außer diesen einzeln beschriebenen Fragmenten sind noch von Tsundas die Fragmente R. 12 (Gebogener Ellbogen), R. 13 (Unterschenkel mit Gamasche) und R. 14 und 15 (unerklärt) gefunden worden, ferner von mir noch etwa 24 kleine Fragmente, die z. T. völlig schwarz verbrannt sind, z. T. unerklärliche Reste erhalten, deren Faksimile-Wiedergabe nicht möglich war.

* * *

Die Wagendarstellungen sind sicher nicht zu besonderen Gruppen vereinigt gewesen, sondern waren eingereiht in die übrigen Kampfszenen. Zwei verschiedene Kampfweisen treten uns entgegen; man kämpft entweder vom Wagen herab oder man springt herab und läßt den Wagen halten. Endlich kann man annehmen, daß außer der Anspannung der Wagen und ihrer Verwendung im Kampfe auch noch das Heranfahren dargestellt war, wie bei der Fahrt der Jägerinnen auf dem Tirynther Jagdfries. Zu einer solchen Darstellung könnte Fragment 18 gehört haben.

* * *

Wie umfangreich die Darstellung dieses Frieses war, kann man sich nicht besser klarmachen, als wenn man das Erhaltene mit der einstmaligen Länge des Frieses vergleicht. Da der Fries sicher längs der West- und der Nordwand festgestellt ist, da sich ferner auch am Tirynther Jagdfriese das Umbiegen des Frieses von einer Wand auf die andere verfolgen läßt, können wir annehmen, daß der Fries, nur von der Tür unterbrochen, den ganzen Raum umgab. Die lichte Breite der Tür betrug ungefähr 2 m; jederseits davon müssen wir noch Parastaden annehmen, auf die der Fries nicht übergriff. Wenn wir die Lücke an der Westwand insgesamt mit 2,60 m berechnen, so kommen wir auf eine Gesamtlänge des Frieses von etwa 46 m.

Die Fragmente stammen nur von der Nord- und Westwand (nördliche Hälfte), die zusammen eine Länge von etwa 17 m hatten. Es läßt sich naturgemäß schwer berechnen, welche Länge die erhaltenen Fragmente ausmachen, da sie zum Teil übereinander gesessen haben. Es ist nicht unvorsichtig, wenn wir einen unbespannten Wagen (1), zwei Gruppen mit Pferden (2), die Palastszene (8), die laufenden Männer (11), den Wagen mit dem Bogenschützen (16) und einen weiteren Wagen nebeneinanderstellen; mit dieser Länge, auf die wir die erhaltenen Fragmente aufteilen können, kommen wir nur auf 2,70 m. Allerdings ist es ein Mindestmaß, das mit der ungünstigsten Möglichkeit, die Fragmente übereinander, statt nebeneinander anzuordnen, rechnet; aber die Zahlen zeigen, wie gering die erhaltene Fläche einschließlich der daran angeschlossenen, sicheren Rekonstruktionen im Verhältnis zu der ursprünglichen Fläche ist.

Die Höhe des Frieses läßt sich nirgends berechnen. Da die Höhe der Rekonstruktion des Palastfragments (Beilage II) 43 cm beträgt und wir dort mindestens noch ein Erdgeschoß, wahrscheinlich aber noch Mauer und Felsen zu ergänzen haben, so werden wir mit 65 cm oder mehr Höhe rechnen müssen. Die Zahl der Figuren muß mehrere Hunderte betragen haben.

Von der Komposition des Frieses lehren uns die Fragmente zunächst die Anordnung der Figuren im Raum kennen. Auf dem Grunde, der in breite blaue und gelbe, wellenförmig aneinander anstoßende Streifen, die bald beinahe vertikal (2), bald beinahe horizontal (8) verlaufen, aufgeteilt ist, stehen, laufen und liegen in mehreren Reihen übereinander die sämtlich in gleicher Größe gebildeten Figuren. An einer Stelle wird das bunte Gewimmel durch eine hoch hinaufragende Burg unterbrochen.

Diese Burg lag etwa in der Mitte der rechten Hälfte der Nordwand, bildete also nicht etwa einen zentralen Mittelpunkt einer Wand. Außer dieser Szene läßt sich noch die Anschirrung der Wagen bestimmt lokalisieren, zwischen Tür und Nordwestecke. Daß diese vorbereitende Szene an den Anfang des Frieses gehört, ist natürlich, und wir werden sie daher unmittelbar an der Tür beginnen lassen und hier den Anfang der Friesdarstellung erkennen, die somit von links nach rechts abzulesen ist. Wenn die Ansetzung dieser Stücke nicht durch die Fundstelle völlig gesichert wäre, würde man zunächst geneigt sein, sie links von der Tür – nach der Südwestecke hin – anzusetzen, weil Wagen, Pferde und Knappen nach links gerichtet sind. Aber wir müssen bedenken, daß diese Szene im Lager spielt, daß sie rechts von einer Mauer oder einem Pfeiler (Nr. 6) begrenzt wird, daß rechts davon gleich nach rechts gewandte Figuren beginnen und daß auch gegenüber von den Knappen und Pferden befehlende, nach rechts gewandte Figuren ergänzt werden müssen. Der Fries beginnt also mit der Darstellung eines Lagers, innerhalb dessen die Wagen für die in den Kampf fahrenden Krieger angespannt werden. Den Raum zwischen dem Lager und dem Kampf um den Palast müssen wir uns mit den ausfahrenden Wagen und vielleicht abmarschierendem Fußvolk und mit den Kampfszenen angefüllt denken, die wir aus den übrigen Fragmenten erschließen können. Nach rechts fährt der Wagen, auf dem zwei Männer stehen, nach rechts sind die teils stehenden oder laufenden, teils fallenden Gestalten der mit Eberzahnhelm, Chiton und Gamaschen bekleideten Krieger gewandt, die offenbar der aus dem Lager ausziehenden Partei angehören.

Was sich leider nicht feststellen läßt, ist die verschiedene Charakterisierung der kämpfenden Parteien durch Tracht und Bewaffnung. Einen Chiton tragen außer den erwähnten Kriegern auch die Knappen bei den Pferden auf den Fragmenten 2 und 5. Als zu den Gegnern gehörig kommen nur die oberen, laufenden Männer von Fragment 11 und der Bogenschütze von Fragment 16 in Betracht, aber gerade diese Figuren sind so unglücklich fragmentiert, daß ihnen mit Bestimmtheit nicht der Chiton abgestritten werden kann, obwohl bei dem vorderen Mann von Fragment 11 die Wahrscheinlichkeit für eine Felltracht spricht.



Abb. 23. Goldplättchen aus Mykenai.



Abb. 24. Elfenbeinköpfchen aus Knossos.

III.

Der Fries und die älteste Kultur der Griechen.

Auf schroffer Felshöhe, von starken Mauern umwehrt, in kleine, mühsam dem Gelände abgewonnene Terrassen zerteilt lag der Herrschersitz der Fürsten von Mykenai, einer Burg des Mittelalters, nicht wie die kretischen Paläste einem Barockschlosse vergleichbar. Von Kriegstaten erzählte der Fries, mit dem ein Maler auf Geheiß des Fürsten die langen Wände des Hauptgemaches der Burg schmückte, Taten von Männern, die eine andere Tracht tragen, als sie je in der kretischen Kunst sich findet. Aus der Welt des Märchens sind wir in die Welt des Epos versetzt.

Wenn wir danach fragen, welche Stellung der figurenreiche Fries des Megarons von Mykenai als Dokument der Kunst und Kultur des zweiten vorchristlichen Jahrtausends einnimmt, so müssen wir uns von der Kunst Kretas einem zweiten Kapitel der Vorgeschichte der europäischen Kunst zuwenden. So vorsichtig wir auch in der historischen Auswertung der uns allein greifbaren kunst- und kulturgeschichtlichen Tatsachen sein müssen, so sicher können wir die eine grundlegende Feststellung machen, daß nicht ein einziges Volk oder ein einzelner Staat Träger dieser Kultur gewesen ist, sondern daß wir zwischen Kreta und dem griechischen Festland eine Trennung machen müssen, die die Wahl eines einheitlichen Namens, wie der kretischen, minoischen oder ägäischen Kultur, als nicht ihrem Wesen entsprechend erscheinen läßt.

Die Situation, die wir aus den Funden zu erkennen vermögen, ist überraschend und gibt neue Rätsel auf. Während in Kreta schon die großen Paläste der mittelminoischen Zeit bestanden, lebte die Bevölkerung Griechenlands unberührt von diesem Glanze in einfachsten, primitiven Verhältnissen.[120]) Jahrhundertelang bildete das Meer zwischen Kreta und dem griechischen Festlande die Grenze zwischen den Kulturvölkern und dem Barbarenlande. Da erwächst in Kreta plötzlich die malerische Kunst der späten mittelminoischen und der frühen spätminoischen Epoche, und mit derselben explosiven Urgewalt, mit der sie entsteht, unterwirft sie sich mit einem Schlage das griechische Festland. Wo bis dahin ärmliche Bauwerke standen, in denen primitive Geräte und handgemachte einfache Keramik die einzige Ausstattung bildeten, während die eigentliche künstlerische Produktion sich auf die geometrische Ornamentik der

persönlichen Schmuckstücke von Edelmetall beschränkte, erstehen gewaltige Burgen, in denen sich der ganze Glanz der kretischen Kunst in den Malereien der Wände und in Schätzen eines hochkultivierten Kunstgewerbes entfaltet. Die Schachtgräber der Fürsten von Mykenai, mit deren Entdeckung Schliemann zuerst diese vergangene und vergessene Kultur ans Licht zauberte, führen uns mitten in diesen stürmischen Siegeszug der kretischen Kunst herein. Aus Gold, Silber, Elfenbein, Fayence steht uns hier eine unvergleichliche Fülle erlesenster Werke des kretischen Kunstgewerbes vor Augen. Aber zugleich sehen wir, daß die einheimische Kunstübung nicht ganz verschwunden ist. Neben den importierten kretischen Goldgeräten liegen goldene Schmuckstücke mit andersartiger, in die festländische Vorzeit und nach dem Norden weisender geometrischer und bandartiger Ornamentik, neben kretischen Vasen stehen einheimische Gefäße, und eine andere Gruppe von Werken zeigt uns, wie ungeübte und anders geschulte Hände die fremden kretischen Vorbilder nachzuahmen versuchen.[121]) Was uns in den mykenischen Gräbern am greifbarsten entgegentritt, ist auf dem ganzen griechischen Festlande geschehen. Um das Jahr 1600 herum werden plötzlich mächtige Burgen errichtet, die in der Technik des Aufbaues die Tätigkeit kretischer Architekten verraten, ihre Räume werden von kretischen Malern ausgemalt, kretisches Kunstgewerbe wird in Massen importiert, und kretische Künstler und Handwerker eröffnen auf dem Festlande neue Werkstätten.[122]) Diese fremde, große, hochentwickelte Kunst konnte natürlich keine organische Verbindung mit der heimischen, primitiven Kunstübung eingehen. Wie wir noch heute immer wieder das Schauspiel erleben, daß die Handwerksübung unzivilisierter Länder zugrunde geht, sobald europäische Kunst und Kultur eindringen, so geschah es auch damals auf dem griechischen Festlande. Der Unterschied war zu groß, als daß die heimische Kunst die fremden Anregungen hätte produktiv verarbeiten können, so daß sie der fremden Konkurrenz erlag. Während sie im Anfang, zur Zeit der mykenischen Schachtgräber, noch ein Weilchen bestand, verschwand sie allmählich sang- und klanglos, und die Geschichte der Kunst des griechischen Festlandes ist von dem Augenblick des Eindringens der kretischen Kunst an nur die Geschichte eines Zweiges dieser Kunst, und zwar eines Zweiges, der nicht nur mit einem Nebensproß verglichen werden kann. Die Kunst gabelt sich in die Kretas und die des Festlandes.[123])

Diese plötzliche Eroberung des griechischen Festlandes durch die kretische Kunst wäre keine ungewöhnliche Erscheinung, wenn wir sie, wie es zuerst auch geschehen ist, als das Spiegelbild einer politischen und wirtschaftlichen Unterwerfung des Festlandes unter die Fürsten von Kreta betrachten könnten. Aber so nahe der Gedanke liegt, sich dieselbe schöpferische Gewalt, die die malerische Kunst Kretas gebiert, in kraftvollen Eroberungen äußernd vorzustellen, so wenig läßt er sich gegenüber anderen Eigentümlichkeiten der festländischen Kultur halten. Zwar, daß die festländischen Burgen von starken Mauern umgeben sind, während die kretischen Paläste sich frei nach allen Seiten öffnen, würde sich mit der Hypothese fremder, kretischer Herren, die inmitten einer unterworfenen, aber feindseligen Umgebung hausen, wohl vereinigen lassen. Aber die Bauten selbst, die inmitten dieser Mauern liegen, sind von den kretischen Palästen so grundverschieden, wie es überhaupt Hausformen zu sein vermögen.[124]) Hier ist kein malerisches Durcheinander und Nebeneinander zahlloser Raumgebilde, sondern in der Mitte der ganzen Anlage, durch Größe und Anordnung herausgehoben, steht ein Hauptbau, das Megaron, dessen Räume, ein bis zwei Vorhallen und der innere Hauptraum, axial hintereinander liegen und das mit einer die Umgebung beherrschenden Fassade geschmückt ist. Alle anderen Bauten sind diesem Hauptraum untergeordnet; der Plan des Palastes von Tiryns (Abb. 25) zeigt, wie der ganze Aufgang durch mehrere Vorhöfe und Tore hindurch in allmählicher Steigerung zu dem Haupthof führt, auf den sich gebietend die mächtige Fassade des Megarons zwischen zwei niedrigen symmetrischen Nebenbauten öffnet. Dasselbe System ist in Tiryns mit dem kleineren

Megaron in kleinerem Maßstabe, wohl für den Hofstaat des Thronfolgers, wiederholt. Das Megaron selbst hat dieselbe Grundform, die wir im nordischen Kulturkreise sowie in dem späteren griechischem Hause und dem daraus abgeleiteten griechischen Tempel wiederfinden. Es ist ganz unmöglich, sich diesen festländischen Palast irgendwie aus dem kretischen entstanden zu denken, sondern er kann nur die unter dem Einflusse kretischer Kunst ins Monumentale umgesetzte Form der schon vorher bei der Bevölkerung des griechischen Festlandes gebräuchlichen Wohnanlage sein.

Ein zweiter, ebenso tiefgreifender Unterschied ist der der Tracht.[125]) Die Frauen haben allerdings die kretische Hoftracht übernommen; nur die Gewandandeutung auf kleinen volkstümlichen Idolen von Göttinnen zeigt, daß im Volke daneben eine wohl ursprünglich heimische Tracht, die den Oberkörper bis zum Halse bedeckte, üblich blieb.[126]) Kretische Männertracht

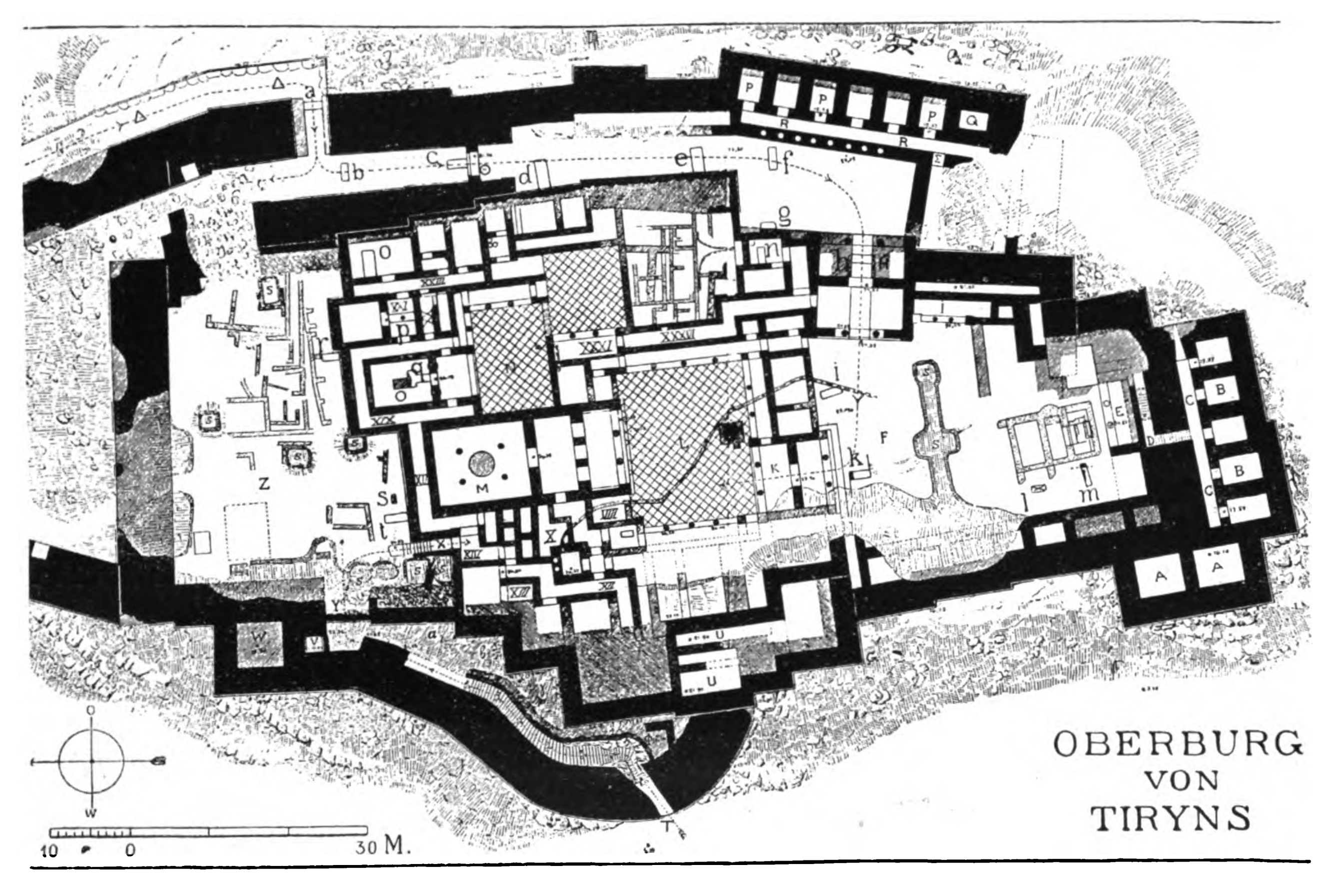


Abb. 25.

finden wir natürlich auf vielen aus Kreta importierten Kunstwerken, und sie ist auch im Zusammenhange mit Riten des Kultes und als Tracht der Akrobaten bei den Stierspielen übernommen worden. Aber die Haupttracht der Männer und zwar gerade auf den an Ort und Stelle gearbeiteten Fresken ist ein Kleidungsstück, das in Kreta völlig fehlt, ein gegürteter Chiton mit halblangen Ärmeln, der unten bis zur Mitte der Oberschenkel reicht.

Form des Hauses und Tracht, das sind Dinge, die ein siegreiches und überlegenes Volk nicht von besiegten Barbaren annimmt, sondern es sind die äußeren Kulturformen, die die Völker bei allen Wandlungen, bei allen Umgestaltungen durch fremde Einflüsse am zähesten und unveränderlichsten festzuhalten pflegen. Diese Unterschiede, die sich nicht etwa allmählich herausbilden, sondern von dem Augenblick an, in dem die kretische Kultur in Griechenland

auftritt, vorhanden sind und bestehen bleiben, sind nur unter der Voraussetzung verständlich, daß die Bevölkerung Griechenlands von der Kretas verschieden war, und daß auf den festländischen Burgen keine landfremden Vögte, sondern einheimische Fürsten saßen. Wir können das Verhältnis Kretas zu Griechenland mit dem Verhältnis der späteren griechischen Kultur zu Rom vergleichen; das Einzige, was die hellenisierten Römer an äußerlich greifbaren altitalischen Kulturformen sich erhalten hatten, waren die Form des Hauses und die Tracht der Männer, während die Frauentracht, von besonderen kultischen Einzelheiten abgesehen, auch hier dem griechischen Einflusse unterlegen war. Dagegen ist ein tiefgreifender Unterschied das Tempo, in dem sich in dem einen Falle die Kretisierung, in dem anderen die Hellenisierung vollzog, dort die rätselhafte eruptive Gewalt, die mehrere Male in der Kultur jener Zeit auftritt, hier langsame, organische Entwicklung. Jedenfalls ist es ausgeschlossen, sich das festländische Griechenland als Provinz des kretischen Hauptlandes und beherrscht von kretischen Statthaltern zu denken[127]), und wir müssen annehmen, daß die Bevölkerung des Festlandes sich auch ihre politischen Formen erhalten hat und ihre Sprache, wie es sich auch nur in ganz beschränktem Maßstabe zum Gebrauch der Schrift entschloß.

Welche Sprache? Der Wunsch, das ethnologische Rätsel der kretisch-mykenischen Kultur zu lösen, wird auf dem Boden des eigentlichen Griechenland, in der Welt der homerischen Sage noch brennender als in Kreta. Aber es scheint, daß im Gegensatz zu Kreta die Lösung für die Träger der festländisch mykenischen Kultur kaum noch zweifelhaft ist. Sprachgeschichtliche Erwägungen haben zu der Annahme geführt, daß vor den Dorern schon eine griechische Bevölkerung im Peloponnes gesessen haben muß.[128]) Historisch läßt sich die Besiedlung der kleinasiatischen Küste durch die Griechen nur während einer gesicherten griechischen Herrschaft über das griechische Festland in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends erklären.[129]) Die Form des Hauptbaues des mykenischen Palastes ist dieselbe wie die des späteren griechischen Hauses, und auch die Männertracht des Chitons entspricht der späteren griechischen. Das führt darauf, daß wir eine griechische Bevölkerung als Bewohner des griechischen Festlandes während der Dauer der mykenischen Kultur anzunehmen haben, und damit ist für diesen Teil der prähistorischen Kultur des zweiten Jahrtausends die Brücke zur historischen europäischen Kultur geschlagen. Auch die Darstellungen, soweit sie ethnologisch verwertbar sind, bestätigen diese Auffassung. Im allgemeinen haben, und dies gilt insbesondere für die Wandmalerei, die Künstler des Festlandes, die zuerst ausschließlich Kreter, später wohl auch von ihnen geschulte einheimische Leute waren, an den von der kretischen Malerei geschaffenen traditionellen Gesichtstypen festgehalten, aber in einer Reihe von Fällen und begreiflicherweise gerade bei Darstellungen, in denen kretische Tradition fehlte, haben sie einen anderen physiognomischen Typus dargestellt, der in Kreta nicht vorkommt.[130]) Ein gutes Beispiel des normalen kretischen[131]) Typus bietet das in Abb. 24 in scharfer Seitenansicht aufgenommene Elfenbeinköpfchen aus Knossos[132]); charakteristisch sind die Nase mit der Anschwellung im oberen Teil und der runden Spitze und die vollen Lippen. Ein mykenisches Reliefköpfchen (Abb. 30) aus Elfenbein[133]) dagegen zeigt übereinstimmend mit anderen festländischen Denkmälern ein viel längeres Gesicht, mit langer, schmaler, leicht gebogener, nicht so stark gegen die Stirn abgesetzter Nase und schmalen, dünnen Lippen, einen Typus, der dem späteren griechischen außerordentlich nahesteht. Auch die Goldmasken aus den Schachtgräbern von Mykenai haben, wenn man sie rekonstruiert, denselben Typus.[134]) Für die Bevölkerung Kretas ergibt sich aus dem völlig verschiedenen Gesichtstypus, daß es keine Griechen gewesen sein können. Da der kretische Typus weder mit dem ägyptischen, dem semitischen, dem hethitischen, noch den anderen ägyptischen Fremdvölkerdarstellungen irgendwelche Verwandtschaft zeigt, so bleibt das ethnologische Rätsel der kretischen Kultur bestehen.

Die geschichtlichen Vorgänge, die dazu führten, daß die primitiven griechischen Stämme des Festlandes mit einem Male unvermittelt die hochentwickelte kretische Kunst übernahmen, werden, solange die kretischen Archive nicht entziffert sind, im Dunklen bleiben. Wohl könnten wir uns vorstellen, daß Feldzüge der kretischen Fürsten das Festland und die Inseln des ägäischen Meeres tributpflichtig machten, ohne sie zu Provinzen des eigenen Reiches zu machen, daß also ein Verhältnis entstand[135]), wie es sich in der Theseussage widerspiegelt, wo der König von Athen in regelmäßigen Fristen dem Herrscher Kretas einen Tribut von sieben Knaben und sieben Mädchen senden muß. Aber diese feindliche Berührung ohne förmliche Einbeziehung in den kretischen Kulturkreis erscheint doch als ein unzulänglicher Grund für das völlige Aufgeben des Festlandes in der Kunst und zu einem großen Teile der Kultur Kretas. Möglicherweise ist der Expansionskraft der kretischen Kultur von griechischer Seite ein starker Wille zur Übernahme entgegengekommen. Wir könnten uns denken daß politische Erfolge und wirtschaftlicher Aufschwung, vielleicht im Zusammenhange mit Wanderungen[136]) griechischer Stämme, ein begieriges Erraffen der Kulturgüter des benachbarten kretischen Reiches zur Folge hatten, zu deren selbständiger Verarbeitung die geistige Reife noch nicht vorhanden war.

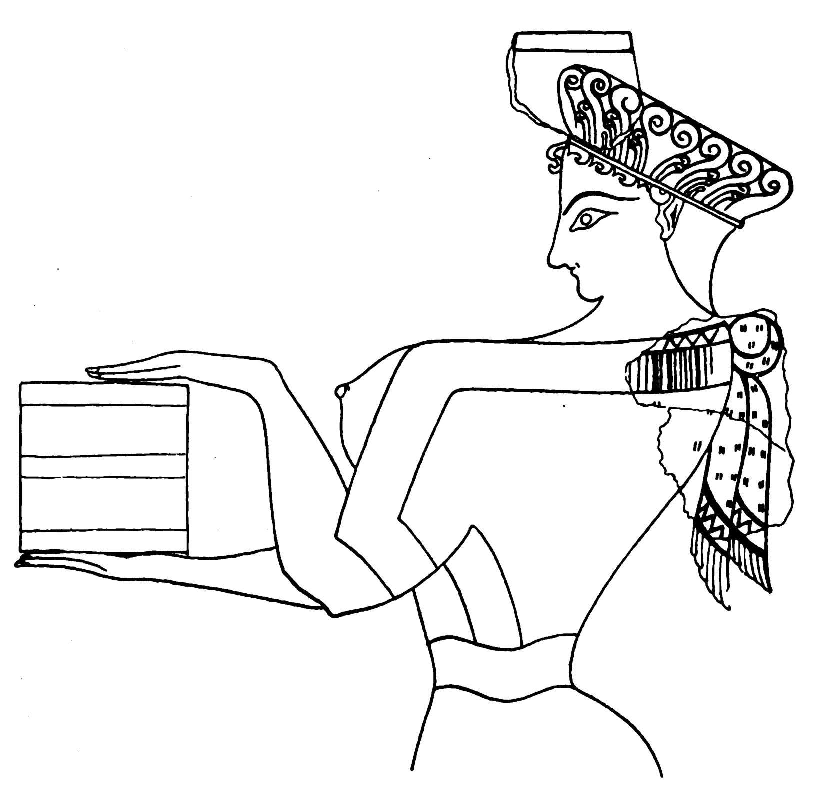


Abb. 26. Rekonstruktionsskizze eines Freskos aus Mykenai.

In diesem Zusammenhange ist eine andere große geistige Bewegung hervorzuheben, nämlich die Kretisierung der festländischen Religion. Denn es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß auch Religion und Kultus Kretas unverändert von den Griechen übernommen werden.[137]) Wohl können wir Besonderheiten des Grabritus und vielleicht auch besondere Gottheiten auf dem Festlande feststellen[138]), aber im großen und ganzen zeigen die festländischen Denkmäler, nicht nur die importierten, sondern auch ihre festländischen Nachkömmlinge und die Wandmalereien, daß auf dem Festlande die Gottesvorstellungen und die Riten der kretischen Religion gleichzeitig mit dem Eindringen der Kunst festen Fuß gefaßt haben. Als ein neues Beispiel dafür mögen die in der Skizze Abb. 26 an einer Figur vereinigten zwei Gemäldefragmente aus Mykenai gelten. Auf dem einen[139]) ist unterhalb des Bildrandes der obere Teil einer Krone erhalten, die auf kretischen Kultdarstellungen mehrfach erscheint[140]); die volutenartigen Gebilde, aus denen sie sich zusammensetzt, sind in dieser fast lebensgroßen Darstellung viel genauer dargestellt, als sonst in der verkürzenden Wiedergabe kleinerer Bilder, indem zwischen den Hauptvoluten noch kleinere emporstreben. Das andere Fragment[141]) zeigt einen Teil des Rückens und das Ende der oberen Borte des Jäckchens einer Figur, die vermutlich weiblich war, obwohl gerade im Kult die gleiche Tracht bei Männern und Frauen auftritt. Unterhalb des Halses trägt sie am Rücken eine geknotete Schleife mit zwei herabhängenden Enden. Nachbildungen solcher Schleifen, die eine besondere, uns nicht bekannte symbolische

Bedeutung im kretisch-mykenischen Kult gehabt haben[142]), sind im vierten Schachtgrabe in Mykenai gefunden worden. Auch die Ausgrabungen von Knossos haben solche Schleifen aus Elfenbein geliefert[143]), und die gleiche Verwendung solcher Schleifen zeigt uns das Fresko der sogenannten »Petite Parisienne«[144]) aus Knossos, die die Schleife an derselben Stelle trägt, ebenso wie mehrere, gleich gewandete, sitzende männliche Personen, die zu demselben Friese gehören. Das Tragen der Schleife, die auch gesondert als Kultsymbol erscheint, kann wohl nur als Abzeichen einer priesterlichen Funktion der Dargestellten aufgefaßt werden.

Ist die Übertragung der Religion nur eine Äußerung der gleichen Strömung, die die kretische Kunst nach Griechenland brachte, oder war sie selbst der Strom, von dem getragen Kunst und Sitten Kretas in Griechenland eindrangen, und dessen Gewalt die einheimischen primitiven Formen fortschwemmte? Denkbar ist es, daß das griechische benachbarte Festland von einer gewaltigen religiösen Bewegung der kretischen Kultur unterworfen wurde, während es sich politisch unter den einheimischen Fürsten Selbständigkeit bewahrte.

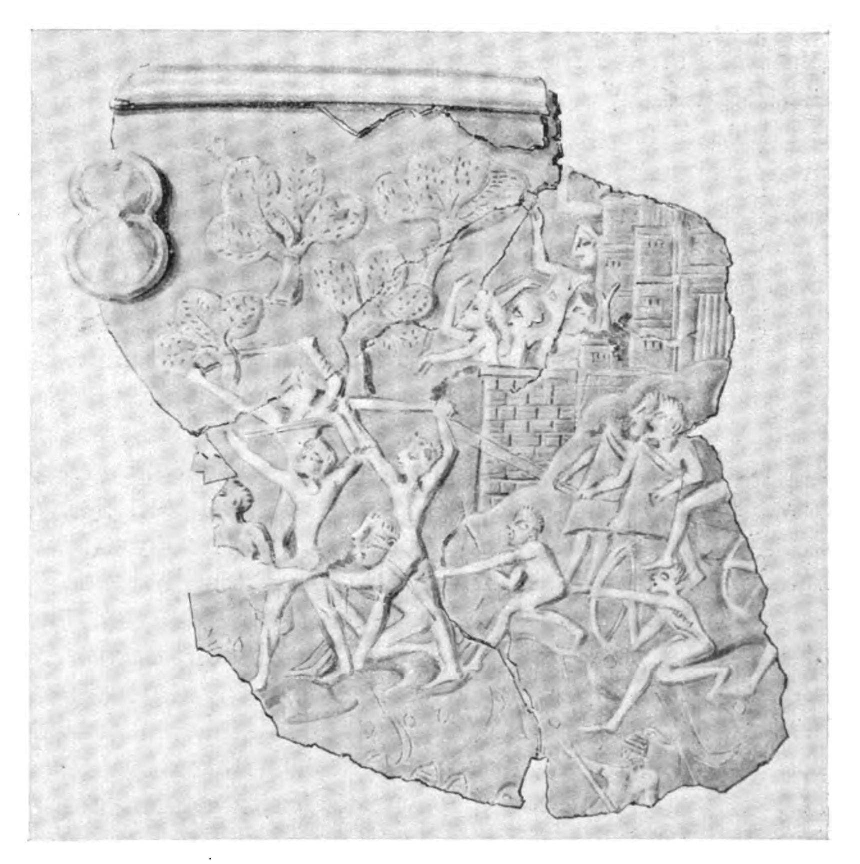


Abb. 27. Stadtbelagerung. Fragment eines silbernen Rhytons.

Das Verhältnis Griechenlands zu Kreta gestaltete sich nun nicht so, daß Griechenland für lange Zeit Abnehmer von in Kreta hergestellter Ware wurde, sondern es wurden in Griechenland selbst Werkstätten errichtet, die mit dem Mutterlande in Verbindung blieben und sich daher in derselben Richtung entwickelten. Ein großer Teil der in den Schachtgräbern von Mykenai, die am Anfange dieser Entwicklung stehen, erhaltenen Gegenstände des Kunstgewerbes ist natürlich aus Kreta importiert. Dagegen müssen für den Bau der Paläste kretische Architekten herangeholt sein, die in der Technik und im Stile kretischer Architektur die einheimischen griechischen Hausformen monumental gestalteten.[145]) Ebenso kamen kretische Maler für die Dekoration der Wände. Wir können aber auch damit rechnen, daß einzelne Gold- und Silberschmiede mit den Architekten und den Malern nach Griechenland zogen, und wenn wir auf einem silbernen, in Mykenai gefundenen Rhyton die Belagerung einer Stadt dargestellt sehen (Abb. 27), bei der einer der Belagerer den in Kreta niemals vorkommenden Ärmelchiton trägt, so dürfen wir dieses Werk sicherlich für die Arbeit eines kretischen Meisters halten, der einen Feldzug des Fürsten von Mykenai verewigte.[146])

Das einheimische alte Kunstgewerbe vermochte sich neben den Werken kretischen Stils nicht zu halten. Haben die Griechen nun vermocht, der ihnen aus der Fremde überkommenen Kunst etwas von ihrem eigenen Geist einzuhauchen, etwas von demselben Empfinden, aus dem heraus später die griechische Kunst entstand? Wenn wir bedenken, wie schwierig schon die

Erkenntnis des Anteils römischen Geistes an der hellenisierten römischen Kunst ist, wo wir uns doch im hellsten Lichte geschichtlichen Lebens befinden, so werden wir zu besonderer Vorsicht gestimmt. Die erdrückende Überlegenheit, mit der die kretische Kunst den Griechen entgegentrat, mußte von vorneherein ihre eigene schöpferische Begabung lähmen. Daher ist selbst in der Architektur, der einzigen der Künste, in der durch die Beibehaltung der heimischen Raumform die nationale Selbständigkeit gewahrt wurde, der gesamte Aufbau mit allem technischen und dekorativen Detail im Anfange rein kretisch. Aber dann erwacht hier gerade eigenes schöpferisches Leben. Im Palaste von Tiryns wird der kretischen Architektur eine völlig anders empfundene Raumanlage gegenübergestellt[147]), und in den Festungsanlagen und den Grabbauten der spätmykenischen Epoche entstehen zu einer Zeit, als Kreta schon jede produktive Kraft verloren hatte, Schöpfungen von Eigenartigkeit der Erfindung und imposanter Größe, denen Kreta nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat.[148]) Die Blendfassaden der mykenischen Kuppelgräber und die Steinreliefs, die es in Kreta nicht gegeben hat, über den Toren und Türen entstammen der Idee dieser großen Baumeister der mykenischen Spätzeit, die vermutlich Griechen waren. In der einheitlicheren Zusammenfassung der axialen Räume des Megarons, wie sie in Tiryns gegenüber Mykenai zum Ausdruck kommt, in der Ausbildung und Wertung der symmetrischen Fassade, endlich in dem organischen Aufbau der in dem Megaron gipfelnden Anlage des Tirynther Gesamtpalastes sind konstruktive Gedanken wirksam, die in tiefstem inneren Gegensatze zu dem unplastischen Charakter der kretischen Architektur stehen. Hier, wenn überhaupt, können wir griechischen Geist innerhalb der mykenischen Kunst empfinden, der, zuerst durch die Wucht der kretischen Kunst gelähmt, allmählich in der Eigenentwicklung der festländischen Kunst wieder erwachte und in ihrer letzten Periode noch zu mächtigem Ausdruck gelangte. Daß der Architektur diese Entfaltung überhaupt möglich war, verdankte sie der Tatsache des Festhaltens an der griechischen Hausform, das natürlich in dem entscheidenden Moment des Eindringens der kretischen Kunst nicht auf künstlerischen Erwägungen, sondern ebenso wie die Erhaltung der Tracht auf nationalem Empfinden beruhte.

Eine solche Basis fehlte den anderen Künsten. Eine monumentale Rundplastik haben die Griechen in dieser Periode nicht geschaffen; dazu standen sie zu sehr unter dem Banne der kretischen Kunst. Daß sie es versucht haben, zeigt ein vereinzeltes Beispiel, ein lebensgroßer Frauenkopf aus bemaltem Stuck, der in Mykenai gefunden worden ist.[149]) Vielleicht ist es der Teil eines Kultbildes, dessen Körper aus Holz oder einem anderen Material und dessen nackte Teile aus weißem Stuck gebildet waren, in einem Verfahren, das an die späteren griechischen aus Holz und Elfenbein oder Marmor gebildeten Statuen erinnert. Es ist wichtig, zu sehen, daß hier ein Problem aufgegriffen wird, das in Kreta völlig fehlt, aber wir dürfen daraus kaum auf eine bedeutende Ausübung dieser Kunst schließen, da nicht nur weitere Reste fehlen, sondern auch keine Spur einer Verwendung und Aufstellung monumentaler rundplastischer Figuren sonst vorhanden ist. Einen monumentalen Tempel haben die Griechen dieser Epoche ebensowenig wie die Kreter gekannt.[150])

In den figürlichen Darstellungen des Kunstgewerbes, die ja stilistisch ganz unter dem Einflusse der Malerei stehen, konnte sich die Individualität der griechischen Käufer und Auftraggeber nur in der Auswahl des Gegenständlichen äußern. Wenn im Gegensatz zu Kreta hier die Darstellungen von Kampf und Jagd dominieren, so ist das schwerlich daraus zu erklären, daß die importierten Gegenstände aus einem anderen Teile Kretas als den uns aus den Ausgrabungen bekannten stammen. Die Bilder auf den Grabstelen der mykenischen Fürsten und die figürlichen Darstellungen der jüngeren festländischen Keramik zeigen, daß auf Jagd und Kampf sich das Hauptinteresse der mykenischen Bevölkerung wandte. Hier sind wir in einer Atmosphäre von Menschen der Tat, nicht des geruhigen Seins wie im Märchenlande Kreta.

Nicht etwa, daß diese Typen in Kreta gefehlt hätten und erst für die Griechen geschaffen worden wären; denn dieselben Bilder finden sich auch in Kreta, unbeeinflußt durch eine Rückwirkung vom Festlande her, und der größere Teil der Reliefs und Goldringe mit Kampf- und Jagdszenen, die in Mykenai gefunden worden sind, sind sicher in Kreta hergestellt. Aber die Verteilung ist eine andere. Während in Kreta Krieg und Waidwerk hinter den Bildern von Festen und Tänzen, von feierlichen Riten, von fröhlicher Friedensarbeit zurücktreten, ist auf dem Festlande das Umgekehrte der Fall, und das läßt sich nur so erklären, daß der kretische Export auf den Geschmack und die Wünsche der griechischen Fürsten Rücksicht nahm.

Bei der Wandmalerei sind wir in der glücklichen Lage, nicht im Zweifel zu sein, ob es sich um importierte oder in Griechenland von eingewanderten Künstlern gearbeitete Werke handelt; denn alle Wandgemälde können nur an Ort und Stelle ausgeführt sein.[151]) Hier konnte auch keine Konkurrenz oder irgendwelche Beeinflussung durch heimische Kunstübung eintreten, da die festländische Bevölkerung vor dem Eindringen der kretischen Kunst eine monumentale, figürliche Wandmalerei natürlich nicht gekannt hatte. Hier wird rein kretische Kunst auf das Festland verpflanzt. Dank der reichen Freskenfunde von Mykenai, Theben, Orchomenos und Tiryns können wir die Geschichte der Wandmalerei auf dem Festlande in ihren Hauptzügen jetzt klar erkennen.[152]) Die ältesten Paläste des Festlandes werden von Künstlern, die sicher aus Kreta, wenn auch nicht gerade aus Knossos, dessen Wandmalerei uns durch die Funde ja bis in jedes kleinste Detail hinein bekannt ist, kamen[153]), mit demselben verschwenderischen Reichtum an Ornamenten und Bildern[154]) ausgestattet, der in den Palästen Kretas herrschte. Es sind Meister, die noch der lebendigsten, kurzen Blüteperiode der kretischen Malerei angehören, und ihre Werke stehen hinter ihren in Kreta ausgeführten Arbeiten in keiner Weise zurück. Auf den figürlichen Friesen entfalten sich die Motive der kretischen Kunst, aber die Maler wissen sich auch den Wünschen der Herren der festländischen Paläste anzupassen, indem sie von kriegerischen Heldentaten und kühnen Jagden erzählen. Sie fanden genug zu tun, um Werkstätten zu begründen, die wir bei aller weitgehenden stilistischen Übereinstimmung doch an kleinen Eigentümlichkeiten der Farben, der Technik und der Ornamente zu unterscheiden vermögen. So können wir, aber freilich nur an den Originalen, da die kleinen Differenzen jeder mechanischen Wiedergabe spotten, eine in Mykenai und eine in Tiryns arbeitende Werkstatt unterscheiden.

Diese Werkstätten haben Jahrhunderte bestanden; in den Umbauten und beim Neubau zerstörter Burgen fanden sie reichlich zu tun. Wie in Kreta bietet uns die Entwicklung der festländischen Malerei das merkwürdige Schauspiel, daß die ersten und ältesten Malereien die besten sind und daß auf eine kurze Blütezeit ein langsames Erstarren folgt, das noch länger andauert als im kretischen Mutterlande und zu einer noch tieferen Stufe herabführt. Aber es sind keine innerlichen Umgestaltungen, die die Malerei durchmacht, sondern nur ein ununterbrochenes, langsames Sinken der Qualität. Die Farben werden schlechter, die Linien unsicher. Der Maler beherrscht nicht mehr aus der Anschauung heraus die Bewegung seiner Figuren, sondern wird der Sklave weniger Motive, die er recht genau nach den alten Mustern, aber mit ermüdendem Schematismus wiederholt. An die Stelle der farbigen Silhouette treten bunte, mit plumpen Konturen umzogene Flächen. Die Figuren verlieren ihre Beweglichkeit und ihre Schlankheit und werden derb, untersetzt und schwerfällig (Abb. 28). Für den verloren gegangenen Glanz der reinen, satten Farben wird in aufdringlicher Buntheit Ersatz gesucht. Einförmiger blauer Grund vertritt den alten Wechsel zweier Farben. Statt der kühnen, reichen Ornamente der älteren Zeit werden einige wenige Schmuckbänder immer wieder in ständig sich verschlechternder Ausführung wiederholt. Bei aller heute bestehenden Neigung, in jeder anscheinend absteigenden Entwicklung die Äußerung eines neuen Kunstwollens zu erblicken, wird man bei dieser Ent-

wicklung der festländischen Malerei, der die kretische parallel geht, wenn wir sie auch nicht so weit verfolgen können, doch kaum einen Einfluß griechischen Empfindens sehen dürfen.[155]) Es ist wirklich zunächst nur das Sinken der Qualität greifbar. Aber gehalten hat sich die Wandmalerei in dieser erstarrten Form offenbar bis in den Ausgang der mykenischen Periode, bis zu jenem Zeitpunkte, wo diese welk und leblos gewordene Kultur dem Ansturme einer Völkerwelle erlag, die neue griechische Stämme mit unverbrauchter, gesunder primitiver Kraft mitbrachte. Sie schenkten den Resten der monumentalen Kunst keine Beachtung und begannen eine neue Entwicklung, aus der heraus die klassische Kunst der Griechen entstand.

Die Stellung des Frieses aus dem Megaron von Mykenai innerhalb der Geschichte der Malerei auf dem Festlande ist nicht zweifelhaft. Er ist eine ihrer ältesten und besten Schöpfungen und zugleich trotz des geringen Umfanges der Reste die besterhaltene. Denn die figürlichen Fragmente aus dem älteren Palast von Tiryns beschränken sich auf kleine Bruchstücke, die die Gesamtkomposition nicht erraten lassen. Die Raumdarstellung ist die gleiche wie auf den kretischen Gemälden, der Wagemut der knossischen Künstler wird durch die Kühnheit des Meisters, der die Burg hoch in den Fries hineinragen läßt und darüber noch die Kampfszene des Hintergrundes malt, fast noch überboten. Daß auch im älteren Palaste von Tiryns die gleiche Raumdarstellung angewandt wurde, lehren einige stark zerstörte Fragmente.[156]) Wenn man versucht, die einzelnen Figuren des Frieses zu rekonstruieren, so empfindet man den ungeheuren Gegensatz zu den Malereien des jüngeren Palastes von Tiryns. Während dort Figur für Figur fast dasselbe Motiv zeigt, so daß man mühelos Teile verschiedener Gruppen und Einzelgestalten in der Rekonstruktion vereinigen kann, gleicht in Mykenai keine Gestalt genau der anderen, und wir müssen die Phantasie des Malers bewundern, der bei Hunderten von Figuren, die großenteils dieselben Grundbewegungen haben, jedesmal eine neue Veränderung, sei es auch nur in der Haltung der Lanze oder in der Stellung der Füße, anzubringen wußte. Für die marionettenhafte Beweglichkeit der kretischen Figuren gibt es kaum bessere Beispiele als die überschlanken Gestalten dieses Frieses, die wiederum im schroffsten Gegensatz zu den vierschrötigen, plumpen Figuren der jüngeren Gemälde von Tiryns stehen. Was wir nur ahnen können, ist die Kühnheit der Gruppenbildung und die bewegliche Abwechslung innerhalb der ungeheuren Länge des Frieses. Wo wir Vergleiche heranziehen konnten, da waren es Werke aus der Blütezeit der kretischen Malerei und aus den Schachtgräbern von Mykenai, von diesen besonders der Dolch mit der Löwenjagd und die Fragmente zweier Silbergefäße. Namentlich eins dieser Silbergefäße, auf dem die Fragmente kämpfender Figuren erhalten sind, steht dem Fries in bezug auf die Proportionen und die Linienführung ganz außerordentlich nahe, so sehr, daß dadurch die Vermutung, daß diese Silbergefäße in Mykenai selbst von kretischen Meistern gearbeitet sind, noch mehr an Boden gewinnt. Wo die Zeichnung erhalten und wo die Silhouette nicht durch den Brand beschädigt ist, wie z. B. an den Beinen des Fallenden auf dem großen Fragment, da genießen wir die lebendige Eleganz der sicheren Linienführung, die diese Fragmente


Abb. 28. Jäger. Fresko aus Tiryns.

in die Reihe der besten Schöpfungen der kretischen Kunst überhaupt erheben. Und wenn wir uns endlich in der Vorstellung die 46 Meter des Frieses mit dem wechselnden Grunde, den Architekturen, den Hunderten von Menschen, Wagen und Pferden in den leuchtenden, satten Freskofarben Gelb, Blau, Rot, Weiß und Schwarz ergänzen, so stehen wir vor einem Bilde von phantastischem Leben.

Der Fries gehört sicher in die Frühzeit der festländischen Wandmalerei. Seinem Stile nach geht er völlig mit dem Kunstgewerbe der Schachtgräber zusammen, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, daß er und füglich das Megaron, an dessen Wänden er sich zum Teil noch während der Ausgrabung befand, in die frühmykenische Periode gehören, innerhalb deren sich in der Wandmalerei verschiedene Stilstufen vorläufig nicht unterscheiden lassen. Selbst wenn die neuen englischen Ausgrabungen uns eine Phase des Palastes kennen lehren sollten, die noch älter als das Megaron wäre, so könnte es sich doch nur um einen geringfügigen Zeitunterschied handeln. Daß an der Stelle des Megarons kein älterer Bau bestanden hat, haben die neuen Ausgrabungen bereits gezeigt, und da unter seinem Boden keine mykenischen Scherben[157]) gefunden worden sind, so besteht auch nach diesem Befunde kein Bedenken, das Megaron in die früheste Periode der von Kreta beeinflußten Kunst des Festlandes zu setzen, in die es nach dem Stile des Frieses gehört. Auch architekturgeschichtlich läßt sich das Megaron, das hier noch als Einzelhaus ohne Verbindung mit den Nebengebäuden für sich steht und dessen Innenräume, nur durch je eine Tür zugänglich, die nordische Abgeschlossenheit bewahren[156]), während die Dekoration rein kretisch ist, als früh erweisen.

Der Meister des Frieses kam aus Kreta. Wir wissen nicht, aus welchem Orte, und können nur die uns bekannten kretischen Fundstätten ausschließen. Daß wir diese Differenzierung vornehmen können, verdanken wir dem Umstande, daß wir durch die zahlreichen Einzelfunde die örtlichen Besonderheiten hier genauer feststellen können als in irgendeiner Periode der klassischen antiken Kunst. Rein kretisch ist der Stil des Frieses, seine Raumdarstellung und seine Figuren. In dieser Beziehung kann er einfach als Denkmal der kretischen Malerei betrachtet werden.

Unwillkürlich wendet sich der Blick von diesem großen Kriegsbilde zu den Kriegsdarstellungen in den anderen gleichzeitigen Kulturen. Die assyrischen Friese, an die man zunächst erinnert wird, gehören einer viel späteren Epoche, der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends an, und haben mit der kretisch-mykenischen Kunst bisher keinen erkennbaren Zusammenhang.[159]) Dagegen fallen noch in die Dauer der kretisch-mykenischen Kultur die großen Schlacht- und Jagddarstellungen der 19. und 20. Dynastie in Ägypten und ihre Vorfahren in der 18. Dynastie.[160]) Nach bescheidenen und unsicheren Vorstufen in der Kunst des mittleren Reiches tritt auch dort plötzlich eine Darstellungsweise auf, in der die streifenförmige Anordnung der Figurenreihen grundsätzlich verlassen wird und die Figuren ohne perspektivische Verkleinerung und ohne Angabe des Horizontes aus einer Art von Kavalierperspektive oder Vogelschau gesehen über den Grund verteilt werden. Das ist die gleiche Raumdarstellung, die im Beginn der kretischen Malerei auftritt und auch auf dem Friese des Megarons von Mykenai angewandt ist. Wie in der Gesamtanschauung des Raumes, so finden wir überraschende Parallelen auch in Einzelheiten. Wer aus dem Relief mit der Darstellung der Schlacht bei Kadesch in Abu Simbel die in Abb. 29 wiedergegebene Szene[161]) herausschneidet, auf der links unterhalb eines von galoppierenden Pferden gezogenen Wagens ein stürzender Krieger erscheint, wird kaum daran zweifeln wollen, daß hier ein motivischer Zusammenhang mit der entsprechenden Szene unseres Frieses vorhanden ist; so ähnlich ist die Stellung der Figuren und die Bewegung des Fallenden. Diese Bewegung, das scheinbare Nach-unten-fallen ist ja in beiden Fällen sehr merkwürdig, da man an sich eine horizontale Lage des Stürzenden erwarten würde. Wenn man strikt an der Vorstellung einer aus der Vogelschau gesehenen Ebene festhält, so kann man die Bewegung des nach unten Fallenden

räumlich nur so auffassen, daß er nicht in seitlicher Richtung, sondern dem Beschauer entgegen nach vorne fällt. Wir sähen also die im rechten Winkel zu der Bildfläche liegende oder stürzende Figur in Oberansicht. Diese Vorstellung wird bei den ägyptischen Schlachtdarstellungen dadurch empfohlen, daß ja auch ganze Wagen senkrecht nach unten, also nach vorne fahren, und zwar befindet sich ein solcher Wagen unmittelbar links neben der in Abb. 29 aus dem Zusammenhange herausgeschnittenen Gruppe. Man läßt in diesen Fällen die Figuren ebenso nach unten laufen, wie man eine Mauer in rechtem Winkel umbiegen läßt. Wenn wir nun noch dazunehmen, daß auch auf den Bildern der Schlacht bei Kadesch[162]) das Lager dargestellt ist, in dem die unbespannten Wagen stehen und in dem ein buntes Lagerleben spielt, müssen wir ernsthaft die Frage stellen, ob zwischen Mykenai und Ägypten hier ein Zusammenhang bestehen kann und ob etwa gar die Raumdarstellung der kretischen Malerei überhaupt in Beziehung zu der gleichen Erscheinung in Ägypten steht.

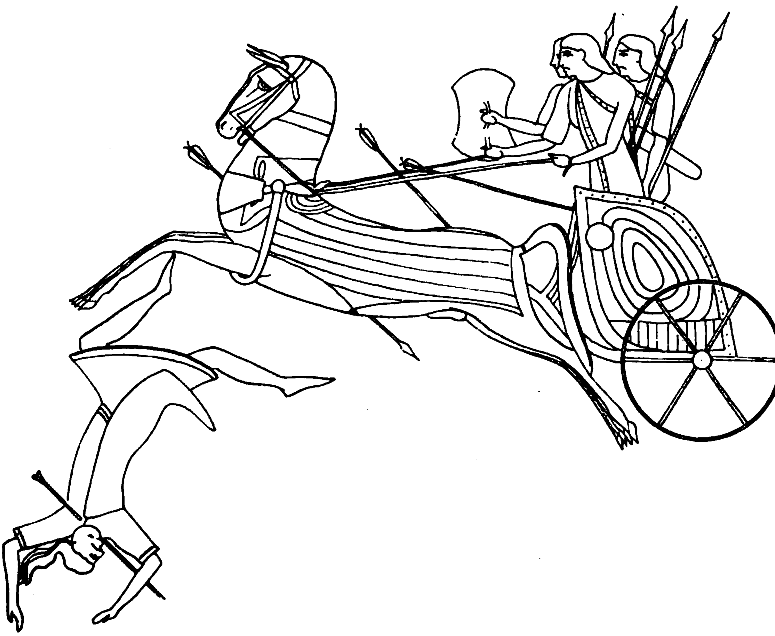


Abb. 29. Szene aus der Schlacht bei Kadesch.

Was den zeitlichen Zusammenhang betrifft, so ist nach unserer jetzigen Kenntnis der ägyptischen und der kretisch-mykenischen Kunst das Auftreten der Kavalierperspektive in Ägypten später erfolgt als in Kreta-Mykenai; denn das älteste Beispiel der entwickelten Anwendung dieser Raumdarstellung in Ägypten, die Reliefs am Streitwagen Thutmoses IV., ist jünger als die Blütezeit der kretisch-mykenischen Malerei.[163]) Aber es ist, da die Tempelwände dieser Zeit nicht erhalten sind, nicht ausgeschlossen, daß diese Darstellungsweise auch in Ägypten noch in etwas höhere Zeit hinaufreicht[164]), allerdings kaum wesentlich mehr als in Kreta, da in der Kunst des mittleren Reiches nur gelegentlich in Einzelheiten Ansätze einer solchen Anschauungsform vorliegen.

Vergleichen wir aber die ägyptischen Darstellungen in ihrer Gesamtheit mit den kretisch-mykenischen, so finden wir doch so tiefgreifende Unterschiede, daß ein Zusammenhang sehr zweifelhaft wird. Wenn die einen von den anderen abgeleitet wären, so müßte man gerade bei den Raumdarstellungen auch im Detail ägyptische oder kretisch-mykenische Einflüsse spüren. Aber davon ist keine Spur; Stil und Motive der Figuren sind rein ägyptisch und rein kretisch. Wenn der Ägypter auch die alte Zoneneinteilung grundsätzlich durch die freie Raumdarstellung abgelöst hat, so drängt sich doch die Streifeneinteilung bei jeder möglichen Gelegenheit, wo es gilt, ähnliche Figuren aufzureihen, ein, so daß die zusammenhängende Raumdarstellung immer wieder von Streifen begleitet wird und sich in Streifen auflöst. In Kreta und in Mykenai gibt es kein einziges Fresko, auf dem die Vogelschau mit einer Streifeneinteilung verbunden wäre. Die kretisch-mykenische Malerei vermeidet ferner in ihrer guten Zeit jede schematische Aufreihung vieler identischer Figuren, die die ägyptische Kunst liebt, und strebt nach einem Höchstmaß von Abwechslung.

Ein Unterschied, der die ägyptischen und orientalischen Bilder von den kretisch-mykenischen wie zwei Welten trennt, ist die Tatsache, daß die kretisch-mykenische Kunst weder Götter noch Könige

größer darstellt als die übrigen Menschen.[165]) Die ägyptischen Reliefs und Gemälde stellen ja nicht eigentlich eine Schlacht oder eine Jagd dar, sondern den Herrscher in der Schlacht und auf der Jagd; das ganze Gewimmel von Freund und Feind dient nur der Verherrlichung der Riesengestalt des Königs. Weder auf dem Friese von Mykenai, noch auf irgendeinem kretisch-mykenischen Kunstwerke dagegen haben wir eine Spur davon erhalten, daß eine Figur sich durch Größe vor den anderen auszeichnet. Daher können wir keine einzige Gestalt als Darstellung eines Herrschers mit Sicherheit auffassen; aus den Volksmassen der knossischen Miniaturfresken hebt sich nirgends eine imponierende und durch Stellung oder Abzeichen hervorgehobene Persönlichkeit heraus. In dieser Erscheinung tritt wieder das dem Empfinden des Orients und Ägyptens so entgegengesetzte innerste Wesen der kretischen Kultur zutage. Während jene Völker für die Idee des Gottes, des Verstorbenen oder des Herrschers einen so starken Ausdruck gebieterisch verlangen, daß die realen Verhältnisse der Natur vergewaltigt werden, hält sich der Kreter an die äußere Erscheinung, sein malerisches Empfinden kennt nicht die Abstraktion. Die kretische Kultur geht in diesem Zuge zusammen mit der griechischen und der darin auf der Antike beruhenden modernen europäischen, während in den letzten Jahrhunderten der römischen Kultur unter dem Einflusse des Orients die abstrahierende Darstellung des Mittelalters aufkam, in der einzelne Figuren nach dem Gehalt ihrer idealen Bedeutung größer oder kleiner gebildet wurden.[166]) Aber es ist zweifelhaft, ob die Griechen durch ein ähnliches Empfinden wie die Kreter veranlaßt wurden, außer im Votivbilde bei der Darstellung der Kämpfe und Taten von Göttern und Helden auf Hervorhebung der Hauptgestalten oder der Sieger durch überragende Größe zu verzichten. Bei den Griechen wurde die immanente Neigung zur Abstraktion in diesem Falle doch wohl überwunden, einerseits durch das ethische Postulat der Achtung des Unterlegenen und andererseits durch den demokratischen Grundzug griechischen Denkens, beides geistige Mächte, die bei der Entstehung der bildlichen Typen zwar noch nicht bewußt theoretisch formuliert, aber doch schon lebendig waren.[167]) In der kretisch-mykenischen Kunst dürfen wir dagegen nicht zu so komplizierter Erklärung greifen, sondern erkennen in jener Erscheinung den selbstverständlichen Ausdruck ihres naiven, der Abstraktion fernstehenden, malerischen Wesens.

Da auch das Format der Friese in Kreta-Mykenai ein ganz anderes ist, so bleibt außer den noch zu erörternden Details des Frieses von Mykenai eigentlich nur die Ähnlichkeit der Raumdarstellung übrig. Ob man aber angesichts des Fehlens aller weiteren stilistischen Beziehungen daraus den Schluß ziehen darf, daß die eine von der anderen abhängig ist, ist doch außerordentlich zweifelhaft. Wie wurzelhaft diese Darstellungsweise in Kreta ist, wie unablöslich sie mit dem Wesen und den ganzen Bedingungen der kretischen Malerei zusammenhängt, haben wir oben (S. 10 f.) gesehen. Es ist ausgeschlossen, daß sie ein fremder Eindringling in der kretischen Kunst ist. So bliebe nur die andere Möglichkeit, daß Ägypten hier unter kretischem Einflusse stände.[168]) Aber es scheint, daß auch die ägyptische Entwicklung sich ohne Annahme einer von außen kommenden Anregung verstehen läßt. Überhaupt soll man sich hüten, überall nach historischen Verbindungen zu suchen bei Erscheinungen, die sich psychologisch unabhängig voneinander zu allen Zeiten und bei allen Völkern entwickeln können. Ähnliche Arten von Kavalierperspektive kann man bei Kindern und primitiven Völkern beobachten, selbständig ist sie wahrscheinlich von den Assyrern für ihre großen historischen Friese geschaffen worden, originell und durch die Verbindung der Tiefe mit einer Erhöhung des Terrains variiert ist die Raumdarstellung in der Wandmalerei Polygnots und seiner Genossen, und wiederum als neue Erfindung tritt die Kavalierperspektive in den Prospektbildern der dekorativen Wandmalerei des sogenannten zweiten Stils auf, von verwandten Erscheinungen der neueren Kunst und anderer Kunstgebiete zu schweigen. Mehrmals sind es gerade Schlachtschilderungen, die zu

dieser Darstellungsweise führen. Danach ist es sehr wohl möglich, daß Kreta und Ägypten unabhängig voneinander zu derselben Raumanschauung gelangt sind. Wem aber eine solche Parallelentwicklung bei zwei Kulturen, die nachweislich in Verkehr miteinander standen, unheimlich ist, der mag annehmen, daß Ägypter oder Kreter bei Besuchen im anderen Lande solche Bilder sahen, daß sie in der Heimat davon erzählten und zu eigenen Schöpfungen dieser Art anregten. Die Idee, solche Darstellungen überhaupt zu schaffen, kann übertragen sein; nach Lage der Dinge käme als Heimat dieser Idee dann nur Kreta in Betracht. Keinesfalls aber sind die Künstler, wie im Mittelalter, in das andere Land gewandert, haben dort kopiert oder gearbeitet und so den Stil unmittelbar übertragen. Die Wesenheit der Kulturen jener Zeit war so sehr in sich geschlossen, daß solche Übernahme gar nicht im Bereiche des Gedankenkreises lag.

Daß der Fries von Mykenai wegen seiner in die Darstellung hineinragenden Festung[169]), seiner Lagerdarstellung, einem auch auf den ägyptischen Schlachtdarstellungen beliebten Motiv, und der Gestalt des Fallenden unter dem Wagen etwa unmittelbar durch ägyptische Anregungen beeinflußt wäre, ist durch den rein kretischen Stil seiner Figuren, der Architektur und des Grundes ausgeschlossen. Wenn hier Beziehungen beständen, so könnte es wiederum nur in dem Sinne sein, daß ägyptische Künstler unter dem Eindrucke dieses oder ähnlicher Friese des griechischen Festlandes gestanden haben könnten. Aber so frappant die Ähnlichkeit jener oben (Abb. 29) abgebildeten Szene ist, so ist es doch nicht nötig, deswegen eine Ableitung des Motivs anzunehmen. Die Übereinstimmung beruht nur auf der einen, aus ihrem Zusammenhange gelösten Gruppe, und selbst in ihr besteht, von allem Detail des Wagens, der Anschirrung und der Kleidung abgesehen, der wichtige Unterschied, daß die Pferde des mykenischen Frieses in dem üblichen gestreckten Galopp der laufenden Tiere dargestellt sind, während auf dem Relief von Abu Simbel die Hinterbeine der Pferde, wie es bei ägyptischen Wagendarstellungen immer[170]) der Fall ist, auf dem Boden aufstehen. Bleibt das Motiv des Stürzenden und seine Stellung vorne unterhalb der Pferde. Aber das ist ein Motiv, das bei jeder Kampfdarstellung unabhängig voneinander entstehen kann. Vielleicht ist das scheinbare Herabstürzen des Fallenden hier nicht wie wahrscheinlich in Ägypten als eine parallel der Blickrichtung sich vollziehende Bewegung, sondern aus einer naiven Vermischung der im Bilde oben erscheinenden Ferne mit einer wirklichen Höhe zu erklären, einer Verquickung von Vorstellungen, mit der vermutlich auch bei Polygnot zu rechnen ist. Wenn man ferner sieht, wie ähnliche Motive herabstürzender Gestalten bei der Darstellung von Stadtbelagerungen in ägyptischer[171]), assyrischer und schließlich wieder spätantiker Kunst unabhängig voneinander vorkommen, dann wird man gegen die Beweiskraft so vereinzelter Motive skeptisch. Dasselbe gilt für den Palast und für das Lager. Der Gedanke, historische Ereignisse in monumentaler Form bildlich darzustellen, mag übertragen sein, aber die Ausführung ist in dem einen Falle rein ägyptisch, in dem anderen rein kretisch-mykenisch.

Wir haben den Fries bisher als Denkmal der kretischen Malerei betrachtet. Aber er ist von dem kretischen Künstler auf dem griechischen Festlande im Auftrage eines griechischen Fürsten und für einen Raum griechischen Grundrisses geschaffen worden, und es erhebt sich nun die Frage, was an diesem Friese griechisch ist. Wir haben zunächst rein äußerlich ein griechisches Element in der Chitontracht, die die Männer mindestens der einen kämpfenden Partei tragen. Aber die Tracht bedeutet mehr als ein kulturgeschichtliches Detail; sie sagt uns, daß auf dem Friese Kämpfe von Griechen dargestellt sind und daß mithin der kretische Künstler hier nicht einen kretischen Fries kopiert, sondern ein ihm von dem mykenischen Burgherrn gestelltes Thema illustriert hat. Das Verhältnis von kretischem und griechischem Gut an diesem Friese können wir uns etwa nach dem Verhältnis des Griechischen und Römischen an der Ara Pacis Augustae vorstellen, wo der Stil rein griechisch und doch das ganze Monument ein Zeugnis

römischen Geistes ist. So hat sich auch hier der kretische Künstler in den Dienst einer anderen Geisteswelt gestellt, und er hat es darum mit Erfolg vermocht, weil er noch der produktivsten, lebendigsten Periode der kretischen Malerei angehörte. Es ist dieser Fries nicht der einzige Rest dieser Art. Von der Häufigkeit der Darstellungen von Kampf und Jagd auf den bildlichen Darstellungen kunstgewerblicher Gegenstände ist schon oben die Rede gewesen. Die gleichen Gegenstände sind die einzigen Themata der Stelen, die über den Schachtgräbern standen, und auf denen einheimische Steinmetzen – denn kretische Bildhauer gab es ja nicht – mit wenig Glück Motive aus der Wandmalerei nachbildeten.[172]) Ein zweiter Fries, der in etwas kleinerem Format und im gleichen Stil ganz ähnliche Darstellungen wie der große Fries zum Thema hatte, ist in Fragmenten in der Burg von Mykenai gefunden worden.[173]) Der große Jagdfries von Tiryns, der die Fahrt zur Jagd, das Heranführen der Meute, die Szenen der eigentlichen Jagd in der gleichen Ausführlichkeit schilderte, wie der Fries des Megarons von Mykenai einen Kampf, geht sicherlich auf ein Vorbild der gleichen frühen Zeit zurück.[174]) Endlich beweist eine Reihe von Einzelfragmenten aus Mykenai und Tiryns, daß es in derselben frühmykenischen Epoche noch eine ganze Menge von Friesen gleichen und verwandten Inhalts gegeben hat.[175])

Alle diese Friese schildern fortschreitende Handlung im Gegensatze zu den Festszenen und friedlichen Situationen der kretischen Malerei. In Kreta konnten wir an zwei Beispielen die Trennung des Frieses in einzelne Szenen beobachten, während auf dem Festlande keine Spur einer Gliederung in gesonderte Bilder sich findet, obwohl die rings um das festländische Megaron laufenden Friese an sich schon eine größere Länge hatten, als sie die Friese in den durch Türen und Pfeilerstellungen stärker aufgelösten kretischen Wohnräumen haben konnten. Es scheint, obwohl sich das natürlich nicht mit zwingender Sicherheit feststellen läßt, daß die ganze erzählende Komposition der festländischen Friese Kreta fremd und vielmehr ein Produkt der den Künstlern auf dem griechischen Festlande neu gestellten Aufgaben ist. Von dieser Komposition wissen wir, daß sie zeitlich aufeinanderfolgende Szenen darstellte, in Mykenai die Rüstung der Wagen im Lager, die Fahrt zum Kampf und die Kampfszenen selbst, in Tiryns den Ausmarsch und die Fahrt zur Jagd und die Jagd. Dagegen läßt es sich kaum entscheiden, ob die Darstellung, um eine Definition Franz Wickhoffs[176]) zu gebrauchen, der kompletierenden Darstellungsweise angehört, die unbekümmert um die Einheit der Zeit Szenen um die Haupthandlung gruppiert, die dem Ereignis vorausliegen oder ihm folgen, ohne die handelnden Figuren zu wiederholen, oder der kontinuierenden, die innerhalb derselben bildlichen Darstellung dieselben Figuren in zeitlich verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Grenzen zwischen beiden Kompositionsweisen sind überhaupt nicht immer scharf zu ziehen. Wenn in der Schlacht bei Kadesch, z. B. auf den Abu-Simbel-Reliefs, innerhalb einer kontinuierlichen Landschaft der König zweimal in verschiedenen Aktionen erscheint oder in ägyptischen Grabmalereien auf demselben Friese die Mumie in einer Barke über den Nil gefahren, auf das Ufer heraufgezogen und vor dem Grabe aufgestellt wird[177]), so haben wir es mit einer klaren kontinuierlichen Darstellung zu tun. Dazu gehört, daß die Hauptfigur oder die Hauptfiguren so deutlich durch Größe, Tracht oder Abzeichen gekennzeichnet sind, daß man sie in jeder Szene wieder als dieselben erkennt. Das war auf den mykenischen Friesen durch Größe sicher nicht der Fall; ob einzelne Personen durch ihre Bewaffnung so ausgezeichnet waren, daß man etwa auf dem Friese des Megarons einen Führer im Lager Befehle erteilen, ihn dann weiterhin auf dem Wagen fahren und schließlich kämpfen sah, können wir nicht entscheiden. Wahrscheinlich ist es nicht. Man kann sich sehr wohl denken, daß am Anfang des Frieses das Treiben im Lager, in anderen Teilen die Kämpfe dargestellt waren, ohne daß dieselben Figuren sich wiederholten, aber auch ohne daß dadurch die Vorstellung einer zeitlichen Aufeinanderfolge beeinträchtigt worden wäre.

Das literarische Korrelat zur kretischen Malerei ist das Märchen, das zur festländischen das Epos. Beide sind verloren, aber daß es neben der bildenden Kunst und der Musik auch eine Literatur gegeben hat, bedarf keines Beweises. Während wir uns vor den kretischen Gemälden wie verzaubert in einer Märchenwelt fühlen, grüßen wir in den festländischen Friesen einen uns vertrauten, europäischen Geist. Es ist die Welt des griechischen Epos, die uns umfängt. Wenn Evans[178]) die Kampfszene eines in Mykenai gefundenen Goldringes eine vorhomerische Illustration Homers genannt hat, so kann man dies in noch viel höherem Grade von unserem Friese sagen. Es wird hoffentlich niemand die Behauptung wagen, daß in dem Megaron Agamemnons der Kampf um Troja gemalt gewesen sei und daß die Lagerszene des Frieses das homerische Schiffslager und die Palastszene die Teichoskopie darstelle, aber ein Körnchen Wahrheit würde in diesem Paradoxon stecken.

In der ersten Freude nach den Entdeckungen Schliemanns glaubte man die ganze Welt Homers in der mykenischen Kultur wiederzuerkennen. Allmählich ist immer mehr von dieser scheinbaren Übereinstimmung abgebröckelt, und wir erkennen immer deutlicher[179]), daß das kulturelle Milieu, das Homer schildert, in der Hauptsache das der geometrischen und der orientalisierenden griechischen Kultur des ersten Jahrtausends ist, also der Zeit, in der das Epos die überlieferte Form gewann. Aber innerhalb dieser Kulturdarstellung finden sich fremde Züge, so z. B. in der Bewaffnung, die sich nur als Überbleibsel der mykenischen Epoche erklären lassen. Und wenn das Epos zwar das Gewand der Zeit trägt, in der es endgültig formuliert wurde, so hat es doch ein langes Leben hinter sich. Es erzählt von Ereignissen, die vor der Besiedlung Cyperns und Kleinasiens liegen, und die Lieder, aus denen und in denen allmählich sich das Epos entwickelte, müssen zu einer Zeit entstanden sein, als die mykenische Kultur herrschte, und die politischen Verhältnisse, die auf dem griechischen Festlande herrschten, widerspiegeln. Auch wenn nicht historische, sprachgeschichtliche und kunstgeschichtliche Gründe für die Annahme einer griechischen Bevölkerung des Festlandes während der Dauer der mykenischen Kultur sprächen, müßte die gleiche These allein schon aus der Analyse des Epos gewonnen werden. Die ursprüngliche ethnologische und politische Trennung zwischen Kreta und dem Festlande und die Tatsache, daß nach dem schnellen Welken der Blüte Kretas die Insel zu einer griechischen Provinz wurde, sind ferner die einzige Erklärung für die Tatsache, daß im Epos Kreta eine ganz unbedeutende Rolle spielt, was völlig unbegreiflich wäre, wenn die kretisch-mykenische Kultur von einem einheitlichen Volke getragen worden wäre.[180]) Cypern und Kleinasien sind der mykenischen Kultur erst in den Zeiten ihres Ausgangs unterworfen worden, während Kreta schon geraume Zeit vorher den Griechen erlegen sein muß. In die Zeit nach der Besiedlung Kretas und vor der Ausbreitung nach Osten weist die historische Situation der homerischen Dichtung. Dagegen ist im Epos mit der Erinnerung an die künstlerischen und kulturellen Leistungen der mykenischen Periode auch das Bewußtsein der ehemaligen kulturellen Überlegenheit über die Völker Kleinasiens und des Nordens verloren gegangen, und es ist bezeichnend für das Epos, dessen Kern die kriegerische Handlung ist, daß nur in der Bewaffnung sich unverkennbar mykenisches Gut erhalten hat.

Innerhalb der mykenischen Kultur des Festlandes gibt es von der Zeit der Schachtgräber bis zu ihrem Ausgange keinen Bruch der Entwicklung. Nun geben uns die frühmykenischen Friese zu den Liedern, die wir als Urquell des griechischen Epos vorauszusetzen haben, die bildliche Gestalt. Diese Friese erzählen von Kämpfen und Jagden, und ein Fragment aus dem älteren Palast von Tiryns[181]), auf dem ein Mann eine Rinderherde forttreibt, zeigt uns wahrscheinlich ein altes Sagenmotiv des Epos, den Raub von Rindern, um den so oft Krieg entbrannte. All das wird nicht in knappen Bildern zusammengepreßt, sondern in epischer Breite und mit epischem Detail erzählt. Ob diese Friese schon von Taten von Heroen erzählten

oder ob es Illustrationen historischer Ereignisse waren, ferner welche literarisch-poetische Form die gleichzeitigen Berichte oder Lieder hatten, das alles sind Fragen, deren Beantwortung noch außerhalb jeder Möglichkeit liegt. Eins aber ist gewiß: Der von einem kretischen Künstler gemalte Fries des Megarons von Mykenai ist das älteste monumentale Zeugnis des Geistes, aus dem das homerische Epos erstand, das will sagen des Geistes der griechischen und damit der europäischen Kultur.



Abb. 30. Elfenbeinköpfchen aus Mykenai.

Anmerkungen.

1) Der Kuriosität halber sei erwähnt, daß die kretisch-mykenische Kultur auf O. Spenglers (Untergang des Abendlandes) vergleichenden Tafeln zu der Epoche gehört, deren Stichworte lauten: »Chaos urmenschlicher Kunstformen. Mystische Liniensymbolik und Versuche naiver Imitation. Rein ethnographischer Völkertypus. Stämme und Häuptlinge. Noch keine ‚Politik'. Kein ‚Staat'.«

2) Das wissenschaftliche Material und die neuere Literatur sind jetzt am besten zusammengestellt bei D. Fimmen, Die kretisch-mykenische Kultur, Teubner 1921, und in G. Karos Artikel »Kreta« in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie. Wichtig sind ferner die Bibliographien bei Karo-Maraghiannis, Antiquités Crétoises I und II. Von populären Darstellungen sind zu empfehlen Ronald M. Burrows, Discoveries in Crete, London 1907 und René Dussaud, Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée², Paris 1914. Verdienstlich ist die fleißige und im großen und ganzen geschickte Bildersammlung von H. Th. Bossert, Alt Kreta, Kunst und Kunstgewerbe im ägäischen Kulturkreise, Wasmuth 1921, die auch dem Kunstfreunde, der der Spezialwissenschaft fernsteht, einen Eindruck von den künstlerischen Werten der kretischen Kultur gibt. Sie konnte noch für die Anmerkungen benutzt werden. Eine kürzere Zusammenstellung enthält das dritte Heft der neuen Bearbeitung der bei Seemann erschienenen Kunstgeschichte in Bildern.

3) Vgl. Athen. Mitt. XXXXIV, 1919, 175 ff.

4) A. J. Evans, Scripta Minoa I. Auch die neuesten Versuche von Sundwall (Arch. Jahrb. XXX, 1915, 41; Acta Acad. Aboensis, Human. I, 2, 1920) scheinen das inhaltliche Verständnis der kretischen Schrift noch nicht gefördert zu haben.

5) Für die Beziehungen und Wechselwirkungen der kretischen und der ägyptischen Kultur vgl. die Untersuchungen von Fimmen a. a. O. 152 ff. und die Bemerkungen von K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 282 f. Anm. 3. Über verwandte religiöse Vorstellungen im babylonischen und vorderasiatischen Kreise vgl. Prinz, Athen. Mitt. XXXV, 1910, 149 ff., dessen Folgerungen jedoch nicht vorsichtig genug sind. Sicherlich aus dem babylonischen Kulturkreise nach Kreta übertragen ist die der Natur der kretischen Kunst ganz entgegengesetzte antithetische Gruppe; vgl. die ausgezeichneten Bemerkungen von L. Curtius, Studien z. Gesch. d. altorientalischen Kunst (Sitzber. Bayer. Akad. d. Wiss. 1912, 7) 65 ff. Die frühere Gleichsetzung der kretischen Gottheit mit der Doppelaxt mit dem Teschub der Hethiter und dessen griechischen Nachfahren läßt sich nicht aufrecht erhalten, weil die Höhle von Psychro nicht mehr als die diktäische Grotte gelten kann und die Doppelaxt in Kreta nur in Verbindung mit einer weiblichen Gottheit erscheint, wie ja auch sonst die kriegerischen Gottheiten der kretischen Religion meist weiblichen Geschlechts sind (vgl. Karo, Pauly-Wiss. R. E. s. v. Kreta). Über weitere Beziehungen zum Osten handelt K. Müller a. a. O. Schwerlich bestehen Beziehungen zwischen der kretischen und der altbabylonischen Tracht (Ed. Meyer, Sumerier und Semiten 76 u. passim; Prinz, Altorientalische Symbolik 53, Anm. 4). – Über Beziehungen der kretisch-mykenischen zur hethitischen Kultur hat neuerdings Val. K. Müller in einem Vortrage in der Vorderasiatischen Gesellschaft zu Berlin (März 1921) gehandelt.

6) Vgl. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 105.

7) Bewußt wird diese Anschauung auch heute noch in der Prähistorie vertreten, namentlich von Schuchhardt, Alteuropa 45 f., der sich rühmt, die Phantasie und göttliche Eingebung durch die »natürliche« Entstehung zu ersetzen. Gewiß haben viele Völker in den verschiedensten Zeiten Formen und Ornamente aus der Technik übernommen, aber nur dann, wenn diese ihren künstlerischen Anschauungen und Bedürfnissen entsprachen. Zuerst muß die »gottgegebene Phantasie« da sein; dann kann sie der Technik fruchtbare Anregungen entlocken.

8) Geschichte der Kunst des Altertums (herausgeg. von H. Meyer und J. Schulze), 4. Buch § 5.

9) Grundlegend für die Definition der Begriffe des Plastischen und des Malerischen sind die Untersuchungen von A. Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I–III. Eine systematische Analyse des Begriffs des Malerischen, und zwar getrennt nach der Erscheinung als einer der Urformen der bildenden Kunst und als Produkt einer späten Entwicklungsstufe nebst Heraushebung seines beiden Erscheinungen gemeinsamen allgemeinsten Wesens wäre dringend zu wünschen. Gute Bemerkungen dazu gibt B. Schweitzer, Zeitschrift f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft XIII, 1918, 259 ff. und A. M. XXXXIII, 1918, 115 ff.; seiner Beurteilung der babylonischen Kunst vermag ich nicht zuzustimmen.

10) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa² 9 ff. stellt diese Urformen künstlerischen Schaffens als Naturalismus und Geometrismus einander gegenüber.

Allzu konstruiert ist es, wenn er denselben Gegensatz in den Kategorien des Jägertums und Bauerntums und des männlichen und weiblichen Kunstschaffens findet.

11) Vgl. über diese zuletzt Schuchhardt, Alteuropa 24 ff.

12) Die Kultur der frühminoischen Epoche Kretas erhebt sich grundsätzlich nicht über die der nördlichen Nachbargebiete. Aber in den bezaubernden Steingefäßen von Mochlos und Pseira und in den koloristisch höchst reizvollen und in ihrer Zeit ganz eigenartigen Gefäßen der »mottled ware« erkennen wir doch schon Äußerungen der Begabung, die in der folgenden Epoche zunächst auf dem Gebiet der Architektur sich in monumentaler Form ausdrückte.

13) Nach Dussaud a. a. O.; = Kunstgesch. i. Bild., N. B. 75, 1.

14) Reisetagebuch eines Philosophen I, 105 f.

15) Vgl. die Bemerkungen im Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 92 f.

16) Die Beibehaltung des malerischen Holzfachwerkes in Verbindung mit dem Hausteinbau ist ein bezeichnendes Symptom für den Mangel an tektonischem Empfinden.

17) S. darüber Tiryns II, 192.

18) Dagegen werden die Götter in der Malerei gerne dargestellt, aber immer als lebendig bewegte und lebendig gedachte Erscheinungen. Daher kann auch die Gestalt des sogenannten Toten auf dem Sarkophag von Hagia Triada nicht als Kultstatue eines Gottes oder als abgeleitet von einer solchen Statue erklärt werden, wie ich es A. M. XXXVII, 1912, 138 ff. getan habe. Es ist eine lebendige Figur, die die ihr entgegengebrachten Gaben erwartet; die Verhüllung der Arme unter dem Gewande finden wir auch bei der sicher göttlichen Gestalt einer Gemme, die zwischen zwei antithetischen Löwen auf einem Stierkopf sitzt (J. H. St. XXI, 1901, 165, Fig. 45). Den Opfernden erscheint in leibhafter Gestalt die Gottheit, wie auf vielen anderen kretischen Darstellungen. Daß die Gottheit in diesem Falle der Gott gewordene oder heroisierte Tote ist, kann sehr wohl möglich sein. – Dagegen hat es auf dem griechischen Festlande vielleicht Kultbilder gegeben; denn ein in Mykenai gefundener Frauenkopf aus bemaltem Stuck kann kaum anders denn als Rest einer Kultstatue erklärt werden (oben S. 52).

19) Für die Geschichte der Glyptik ist grundlegend die knappe Zusammenstellung von G. Karo, A. M. XXXV, 1910, 178 ff.; die Reliefs in bemaltem Stuck und in der Kleinkunst sind ausführlich behandelt von K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 242 ff.

20) Mon. Ant. XIII, 55 ff., Taf. 7–10 (danach oben Abb. 1 und 3); Tiryns II, 192 ff.; Bossert a. a. O. 67, 69 und 70.

21) Vgl. Tiryns II, 195 und Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 98. Eine neue, richtigere Rekonstruktion, als sie in der Originalpublikation von Seager, Anthrop. Publ. of the Univ. of Pennsylvania III, Taf. 5 gegeben ist, ist im Jahre 1914 von Émile Gilliéron ausgeführt worden.

22) Evans, Malereien von Knossos, Taf. I (die Tafeln der noch nicht erschienenen Publikation waren mir durch die Güte des Finders und Herausgebers schon im Jahre 1912 zugegangen). Tiryns II, 195; K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 281. Weder die Farbe des Knaben, noch die Proportionen, wie K. Müller will, können ein Anlaß sein, das Bild in eine frühere Periode zu setzen. Daß der Oberkörper verhältnismäßig lang geraten ist, kann Ungeschick, aber auch beabsichtigte Verstärkung der Bewegung sein. Der Kopf ist von Gilliéron zu groß ergänzt. – Die Farbe des Grundes und der Stil der Blumen, auch die Einzelformen des Knabenkörpers stimmen völlig mit anderen Fresken der Blütezeit zusammen. Ein ganz entsprechendes Fragment mit weißen Blumen auf rotem Grunde gehört zu den älteren Malereien von Tiryns (Tiryns II 22, Nr. 30). Stilistisch und technisch ganz identische Fragmente sind in Tylissos, wie mir Hatzidakis seinerzeit freundlich mitteilte, über einem in L. M. I datierten Fußboden gefunden worden.

23) Evans, Malereien von Knossos, Taf. II und II A, Tiryns II, 194 f. Das ganze Fresko ist bei Durm, Öst. Jahresh. X, 1907, 64 ff., Abb. 20 und nach Phot. der Rekonstruktion abgebildet im A. J. A. XXI, 1917, 119, Fig. 1; einzelne Teile bei Bossert 62 und 63. Oben Abb. 4 nach J. H. St. XXI 1901, Pl. V. Daß das Bild ursprünglich so streng symmetrisch komponiert war, wie es jetzt rekonstruiert ist, ist wenig wahrscheinlich. Der Kultbau braucht nicht in der Mitte des Bildes gewesen zu sein. Selbst der symmetrisch konstruierte Kultbau erhält durch den unsymmetrischen Farbenwechsel der drei Cellen eine Bewegung.

24) Für die Auffassung und Beurteilung dieser Raumdarstellung möchte ich auf die Analyse entsprechender ägyptischer Denkmäler von H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, 133 ff. verweisen.

25) Im Museum zu Candia. Bisher nicht besprochen, weil nicht richtig erklärt.

26) Evans, Malereien von Knossos Taf. III. Leider bisher auch nicht in Bruchstücken veröffentlicht.

27) A. M. XXXVI, 1911, 221 ff., Taf. IX (wiederholt bei Bossert 64). Das knossische Fragment bei Evans, Malereien von Knossos, Taf. IV, 15. Vgl. auch die Frauen auf dem Fragment eines Elfenbeingefäßes aus Hagia Triada, Durm, Öst. Jahresh. 1907, 79, Fig. 27.

28) Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei 105.

29) Vgl. Tiryns II, 219.

30) In der Rekonstruktion bei Evans, Malereien von Knossos, ist diese Teilung nicht beachtet worden, indem in seinem unteren Teile Fragmente eingesetzt sind, die über die Fortsetzung der vertikalen Teilung hinausgreifen. Die Fragmente müssen entsprechend verschoben werden.

31) Vgl. im übrigen die Ausführungen in Tiryns II, 191 ff. Die Miniaturfresken von Tylissos sind inzwischen von Hatzidakis in der Ἀρχ. Ἐφ. 1912, 224 ff., Taf. 18–20 veröffentlicht.

32) Abbildungen bei Bossert 71 und 72.

33) Evans, B. S. A. VI, 39; M. Heinemann, Landschaftliche Elemente in der griech. Kunst bis Polygnot 10.

34) = Galvanopl. Nachbildungen myk. u. kret. Altertümer von É. Gilliéron 24, 126. Evans, The Tomb of the Double Axes 10, Fig. 16. Vgl. Dussaud a. a. O. 375, Fig. 280, Bossert 249 f.

35) Nach J. H. St. XXI, 1901, 176, Fig. 52 (Evans); dort die ältere Literatur. Nach Phot. bei Bossert 250 d. Zu dieser mehrfach dargestellten Zeremonie (vgl. J. H. St. a. a. O. 177, Fig. 53, wo der Pflückende den Kopf abwendet, und Mon. Ant. XIV, 577, Fig. 50) vgl. zuletzt Dussaud a. a. O. 412.

36) Vgl. Arch. Jahrb. XXX, 1915, 251 ff. (K. Müller), Abb. 4, 5 (= oben Abb. 6) und 6.

37) Vgl. Arch. Jahrb. a. a. O. 261 ff., Abb. 9 (= oben Abb. 7).

38) = Kunstgesch. i. Bildern, N. B. 87, 14. Vgl. Arch. Jahrb. a. a. O. 266 ff. Das Gegenstück abgebildet bei Bossert 82.

39) In der Komposition der Wandmalerei zeigt sich das Streben nach Bewegung schon darin, daß nicht jede Wand für sich komponiert ist, sondern daß die Friese ununterbrochen sich über die verschiedenen Wände fortsetzen, und daß sie keine ruhenden Flächenmuster, sondern laufende Bandornamente verwendet (vgl. Tiryns II, 218 ff.). — Aus demselben Grunde vermeidet die kretische Kunst, wo sie nicht, wie bei der antithetischen Gruppe (s. oben Anm. 5) vom Orient beeinflußt ist, die Symmetrie, die der Ausdruck der Ruhe und Vollendung ist, auch darin der späteren ostasiatischen Kunst verwandt (vgl. die feinen Bemerkungen von Okakura-Kakuzo, Das Buch vom Tee 49 ff.).

40) Zu der Deutung der Fayencefiguren der Temple repositories und verwandter Gestalten als Priesterinnen und Adoranten vgl. Dussaud a. a. O. 373 ff.

41) J. H. St. XXXI, 1901, 170, Fig. 48; B. S. A. VII, 29, Fig. 9. Zweifellos ist die Kleinheit der Erscheinung als perspektivische Verkleinerung aufzufassen, wiederum eine der unvorbereiteten Kühnheiten der kretischen Kunst.

42) Nicht etwa als Ausdruck religiöser Ekstase.

43) Vor allem auf den Zakrosiegeln J. H. St. XXII, 1902, Pl. VI ff.

44) Näher ausgeführt habe ich diese Gedanken über die kretische Religion in einem in der Aprilsitzung 1921 der Religionswissenschaftlichen Vereinigung zu Berlin gehaltenen Vortrage.

45) Vgl. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 105.

46) Vgl. Tiryns II, 197 ff.; K. Müller a. a. O. 281 ff.; G. Karo bei Pauly-Wissowa, s. v. Kreta. Tiryns II a. a. O. habe ich auf den rein kretischen Charakter dieses neuen Stils hingewiesen, aber noch mit ethnologischen Verschiebungen innerhalb Kretas gerechnet. Diese möchte ich jetzt ausschalten, aber die Möglichkeit, daß der neue Stil nicht in Knossos, sondern in einem anderen Zentrum von Kreta entstanden ist, bleibt bestehen.

47) Fröhlichkeit ist einer der produktivsten Kräfte, auch in der bildenden Kunst. Auch die ungeheure Leistung der archaischen griechischen Kunst ist nur aus der freudigen Stimmung dieser Zeit zu erklären, die im Lächeln den ersten Ausdruck der Psyche des Menschen gefunden hat. Vgl. auch Winckelmann, Gesch. d. Kunst d. Altertums, Buch 4, § 16.

48) Vgl. E. Reisinger, Kretische Vasenmalerei vom Kamares- bis zum Palaststil 43 ff.

49) Häufig abgebildet ist eine Figur des Frieses, der sogenannte Cup-Bearer, z. B. Bulle, Der schöne Mensch², Taf. 34; Kunstgeschichte in Bildern, N. B. 91, 3; Hall, Aegean Archaeology 189, Fig. 71; Bossert 52. Eine andere Figur bei Bossert 51. Vgl. auch die schlechte Abbildung bei Lagrange, La Crète ancienne 142, Fig. 91.

50) Vgl. Tiryns II, 120; K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 269, Anm. 1. Trotz der von Hoorn, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 72 angeführten Parallelen und der von Fimmen a. a. O. 186, Anm. 2 beigebrachten Beispiele bleibt die Tracht für Kreta eine Ausnahme. Keine der Keftiudarstellungen zeigt das charakteristische kretische Profil oder ein typisch kretisches Textilmuster. Da die Keftiu auch Geräte bringen, die sicher nichtkretisch sind und andererseits auch von Syrern Gefäße gebracht werden, die mit den kretischen verwandt sind, angesichts endlich der Unstimmigkeiten der ägyptischen Überlieferung muß die Identifikation der Keftiu mit den Kretern m. E. als wenig wahrscheinlich, jedenfalls als äußerst problematisch gelten. Die von Eduard Meyer und mir (vgl. Sitzber. Berl. Akad. 1913, 776) geplante Bearbeitung der Keftiudarstellungen ist durch die Zeitverhältnisse nicht zustande gekommen. Ein Teil des Materials ist von Fimmen, 181 ff. und von Bossert, 255 ff. abgebildet. Über die Textilornamente auf den Keftiufresken hoffe ich an anderer Stelle handeln zu können. Den von Bossert 272 abgebildeten ägyptischen Trichter hatte ich als Analogie zu Tiryns II, Taf. XIV 2 und Taf. XVI 4 aufnehmen lassen.

51) Evans, Malereien von Knossos, Taf. IX und IX A. Abgebildet: Metropol. Mus. of Art, Handbook of the Classical Collection (1917), 23, Fig. 13; Bossert 65. Eine der Figuren auch Kunstgesch. in Bildern, N. B. 88, 5.

52) Vgl. Tiryns II, 39, Anm. 1 und 2.

53) Z. T. abgebildet bei Evans, Malereien von Knossos.

54) Vgl. Tiryns II, 30, Anm. 3. In der Taf. IX bei Evans, Malereien von Knossos, ist, abweichend von der Rekonstruktion der Originalfragmente, auch am oberen Rande der gelbe Streifen nach außen, der blaue nach innen gesetzt. Nun ist es feste Regel, daß der blaue Streifen immer von der umrahmten Fläche abgewendet sitzt. Bei den vertikalen Querornamenten und den inneren Zahnstreifen richtet sich der Streifen, was auch schon ungewöhnlich ist (vgl. a. a. O.) nach dem von ihnen umrahmten Bilde. Wenn die Rekonstruktion auf Evans' Tafel richtig ist, müßten wir oben und unten einen weiteren Fries ergänzen. Tatsächlich schließt jedoch die Originalergänzung oben mit dem blauen Streifen ab, während zu unterst der gelbe Streifen sitzt. Danach müßte man nur unten eine weitere Bildreihe erwarten, nach der sich der gelbe Streifen richtet. Die Abänderung in Evans' Tafel ist offenbar nur der Symmetrie zuliebe erfolgt und widerspricht, wenn man nicht oben und unten je einen weiteren Fries annimmt, der durch zahllose Beispiele gesicherten Regel.

55) Ohne trennendes Ornament, ja ohne trennende Linie stoßen zwei Streifen aneinander auf einem knossischen Fresko mit sitzenden und stehenden (?) männlichen und weiblichen Figuren (Tiryns II, 7, Anm. 5), zu denen die sogenannte »Petite Parisienne« (B. S. A. VII, 57, Fig. 17) und die von Evans, Malereien von Knossos, Taf. V abgebildeten Fragmente gehören. Der eine Streifen hat blauen, der andere gelben Grund. Da einige Fragmente, z. B. die

»Petite Parisienne« zeigen, daß in demselben Friese auch innerhalb der Streifen blauer und gelber Grund miteinander gewechselt hat, müssen wir annehmen, daß auch hier unter einem blauen Felde des oberen Streifens ein gelbes des unteren und umgekehrt gesessen hat. — Auch der Rest einer braunen Fläche unter einem weißen Randstreifen auf dem B. S. A. X, Taf. II (Evans, Malereien von Knossos, Taf. V 1) abgebildeten Fresko gehört wahrscheinlich zu einem parallelen, unteren Friese.

56) Arch. Jahrb. XXX, 1915, 247 ff., Abb. 3 (= oben Abb. 9).

57) Wiederholt aus Arch. Jahrb. XXIV, 1909, 166, Abb. 1. Zu seiner und entsprechender Wandgemälde kunstgeschichtlichen Stellung vgl. Tiryns II, 198 f. — Die Galoppstellung der Tiere, die von zwei Männern als Weihegaben gebracht werden, steht in so unvereinbarem Gegensatz zu der natürlichen Haltung oder Lagerung der Tiere auf der anderen Seite des Sarkophages, und die Art, wie sie mit nur einer Hand gehalten werden, ist so seltsam, daß man sich fragt, ob hier wirkliche Kälber und nicht vielmehr große Rhyta in Stierform gemeint sind.

58) S. oben Anm. 18.

59) Times, Literary Supplement, August 1920 (Wace); in Übersetzung veröffentlicht in der Kunstchronik, Dez. 1920, 251 ff. (Maaß).

60) A. M. XXXVI, 1911, 249; Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 91 mit Anm. 4; Fimmen, Die kretisch-myken. Kultur 143.

61) Wace a. a. O. S. unten.

62) = Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 88, Abb. 1. Versehentlich sind die späteren geometrischen Mauern auf dem Plan nicht ganz richtig wiedergegeben.

63) Phot. d. Inst. 5371 f. (Bieber). Auch Tsundas und Dörpfeld erinnern sich, wie sie mir freundlichst mündlich mitteilten, keiner Details, die heute weiterführen könnten.

64) Tiryns II, 226 ff.; K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 262; davon zu unterscheiden ist das Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 99 ff. behandelte Muster mit Reihen spitzer Schuppen ohne Blüten. Zu dem ersteren vgl. die neue Ergänzung des Siberrhytons von Mykenai, A. M. XL, 1915, 45 ff., Taf. VII und VIII (erst während der Korrektur ausgegeben).

65) Tiryns II, 92 ff.; die Publikation von Keramopullos, Ἀρχ. Δελτίον 1917, ist mir noch nicht zugänglich; Berichte darüber mit der Abbildung einer rekonstruierten Figur des Frauenfrieses (ohne den Sockel) im A. J. A. XXIV, 1920, 295 und Gaz. d. Beaux Arts 1920, 296 (danach Bossert 49).

66) Im mykenischen Saal des Berliner Archäolog. Seminars sind die Rekonstruktionen des Tirynther Jagdfrieses nur um wenige Zentimeter höher aufgehängt.

67) Mit R und der Ziffer sind die A. M. XXXVI, 1911, 231 ff., Nr. 1—15 veröffentlichten Fragmente des Frieses bezeichnet.

68) B. S. A. VI, 58, Fig. 12; Evans, Scripta Minoa I, 42, Fig. 19; Mercklin S. 15 ff.; der Wagenkasten steht immer horizontal, dagegen schwankt die Stellung von Deichsel und Längsverbindung, von denen die letztere mit einer Ausnahme (229) sich nach unten senkt, während die Deichsel bald schräg nach oben, bald horizontal, bald schräg nach unten gerichtet ist.

69) Die Fragmente sind a. a. O. 239 ff., a—g beschrieben. Der Fries hatte etwas kleinere Figuren, aber, wie es scheint, denselben Gegenstand wie der große Fries und ist daher zu dessen Ergänzung höchst wertvoll. Seine Farben sind unverbrannt erhalten; er stammte aus einem anderen Raum des Palastes. Er wird im folgenden als »Kleinerer Fries« bezeichnet.

70) Tiryns II, 106. Jetzt nach Gipsabguß vergrößert, abgebildet bei Bossert 241 k. Leider geht aus Bosserts Angaben nicht hervor, ob er für diese wie für andere Abbildungen unveröffentlichter Stücke die Erlaubnis der Ausgräber eingeholt hat.

71) Mit T sind die von Tsundas, Ἀρχ. Ἐφημ. 1887, Taf. 11, S. 164 ff. veröffentlichten Fragmente bezeichnet. Da die Ziffern leider auf der Tafel fehlen und auch aus dem Text sich nur z. T. erschließen lassen, wird zur Vermeidung von Irrtümern die Stellung des Fragments auf der Tafel genauer bezeichnet.

72) Nat. Mus. 4691. Phot. d. Inst. 2961. Vgl. Tiryns II, 7, Anm. 4 und 154, Anm. 1. Studniczka war so freundlich, auf meine Bitte die dort ausgesprochene Annahme, daß die Scherbe frühmykenisch sei, nachzuprüfen. Das Ergebnis seiner mit Unterstützung von Wace und Blegen angestellten Untersuchung war, daß die Scherbe sicherlich spätmykenisch ist. Der Stil der Zeichnung steht bei technischer Verschiedenheit dem der Kriegervase nahe (zu deren Datierung Tiryns II, 186 ff.).

73) B. S. A. VI, 46 ff.; Tiryns II, 194.

74) Zu den das Knie bedeckenden Laschen der Gamaschen vgl. Reichel, Hom. Waffen ²59, Anm. 1; A. M. a. a. O. 237; Tiryns II, 113. Neuerdings W. Gaerte, Beinschutzwaffen der Griechen (Diss. Königsberg 1920, S. A. aus Zeitschrift f. histor. Waffenkunde 1920) 12 ff. Zu seiner Behauptung, daß Gamaschen mit Laschen nur von Kriegern getragen worden seien, reicht das Material nicht aus; der Annahme, daß die Gamaschen als Schutzwaffe des Kriegers eine Ergänzung des kleinen Rundschildes bildeten, steht die Tatsache entgegen, daß Rundschilde in der frühmykenischen Epoche bis jetzt nicht nachgewiesen sind. Offenbar ist die Gamasche nicht als Schutzwaffe, sondern als Kleidungsstück des Alltags entstanden, wie schließlich auch Gaerte a. a. O. 23 annimmt. — A. Hagemann, Griechische Panzerung, enthält S. 132 f. über die Gamaschen nur einige oberflächliche Bemerkungen.

75) = Arch. Jahrb. XXX, 1915, 318, Abb. 31.

76) Vgl. dazu Tiryns II, 192 ff.; oben S. 9. Es ist sehr zu bedauern, daß diese zu den vorzüglichsten Resten der kretischen Kunst zählenden Stücke immer noch nicht veröffentlicht sind. Mit Erlaubnis von Hatzidakis auf meine Veranlassung von Gilliéron angefertigte Kopien befinden sich im Archäolog. Seminar der Universität Berlin.

77) Mon. ant. XIII, tav. X. Auf diese Reproduktion gehen die meisten Abbildungen zurück. Stilistisch und sachlich wesentlich besser ist eine Kopie von Gilliéron (ein Exemplar in Berlin).

78) Vgl. oben Anm. 70. Denselben Typus haben der Sardonyx aus Vaphio und der Karneol von Knossos, Furtwängler, Gemmen, Taf. II, 7 und 9 (Mercklin Nr. 1 und 6) und die kyprischen Vasen.

79) Goldring: Tiryns II, 105, Abb. 43; Fimmen 115, Abb. 104; Schwertklinge: Ἀθήναιον X. Taf., Γ; Perrot-

Chipiez VI, 781, Fig. 367; Galvanopl. Nachb. d. Württemb. Metallwarenfabrik, Taf. 14, Nr. 33.

80) B. S. A. XI, 13, Fig. 7 (Evans); Fimmen 114, Abb. 103. Evans' von Fimmen übernommene Deutung als Import des ersten Pferdes nach Kreta ist zwar recht romantisch, aber höchst unwahrscheinlich. Dargestellt ist ein großes Pferd und dahinter ein Schiff mit Ruderern. Der kretischen Kunst, die so gut die Ruderer im Schiff, im Wagen fahrende Männer, in Loggien sitzende Frauen u. dgl. m. darzustellen wußte, ist es schwerlich zuzutrauen, daß sie das im Schiff zu denkende Pferd in riesiger Größe vor das Schiff gesetzt hätte. Solch gewaltsamer Expressionismus liegt dieser Kunst ganz fern. Wenn auch Roberts (Zum Gedächtnis von Ludwig Roß 22) Deutung auf die Darstellung des trojanischen Pferdes und die Abfahrt der Griechen nach Tenedos allzukühn ist, um glaubhaft zu sein, scheint er mir doch grundsätzlich das Richtige getroffen zu haben; es handelt sich hier wohl nicht um Darstellung eines realen, historischen Ereignisses, sondern um einen Vorgang der Sage oder des Märchens, mit denen wir bei den Kretern doch gewiß zu rechnen haben. — Nicht zu beweisen und auch kaum wahrscheinlich ist ferner Fimmens Annahme, daß das Pferd (und folglich auch der Wagen) aus dem griechischen Festland nach Kreta gekommen sei. Die Gleichheit der Mähnenbüschel beweist nichts, wo doch alle anderen Fälle gleicher Stilformen in Kreta und auf dem Festlande in frühmykenischer Zeit als Zeichen kretischen Einflusses auf das Festland anzusehen sind. Daß Stilisierung von Wagen und Pferd in nichts von kretischem Stil abweichen, wäre allerdings nicht ausschlaggebend, da diese von kretischen Künstlern auf dem Festlande geschaffen sein könnte. Aber die ältesten kretischen Darstellungen, z. B. auf dem Siegelabdruck aus Hagia Triada, sind sicher nicht jünger als die ältesten festländischen. Von festländischem Einfluß, kulturellen Gegenleistungen für die eigene Kretisierung, ist sonst in frühmykenischer Zeit (L. M. I) nichts zu spüren. Da andererseits der Gebrauch des Wagens auf den Reliefs der mykenischen Grabstelen für eine schon fest eingebürgerte Sitte spricht, glaube ich, daß der Gebrauch von Pferd und Wagen aus Kleinasien (vgl. V. K. Müller, A. M. XLII, 1917, 164) vor der Schachtgräberzeit unmittelbar sowohl nach dem griechischen Festlande wie nach Kreta gekommen ist. In Kreta erfolgte seine bildliche Fixierung, die dann nach Griechenland übertragen wurde. Die relative Seltenheit von Dartellungen in Kreta hängt mit der ganz anders gerichteten Ikonographie der kretischen Kunst zusammen; immerhin befinden sich z. B. auch unter den knossischen Fragmenten Reste von zwei verschiedenen Pferdedarstellungen, Teile des Halses mit der üblichen, spitzen Form der Mähnenbüschel. Das eine gehört zu dem oben erwähnten Fragment mit Darstellung des Joches (oben S. 24).

81) Vgl. die vorangehende Anmerkung.

82) Abgebildet: Perrot-Chipiez VI, 555, Fig. 241 und Öst. Jahresh. XII, 1909, 44, Abb. 32.

83) Ebenso Tiryns II, Taf. II, 2; auch bei den Elfenbeinköpfchen aus Mykenai (Reichel a. a. O. 103, Fig. 38 und 39) und Enkomi (Murray, Excavations in Cyprus, Pl. II, Nr. 1340) sitzen die Ohren unter dem unteren Helmrande.

84) Die Mauer, auf der dort der Altarbau steht, biegt in rechtem Winkel nach unten um; die Ecke ist rechts durch ein Originalfragment gesichert und links wahrscheinlich richtig symmetrisch ergänzt. Evans, Malereien von Knossos, Taf. II. Vgl. oben Anm. 23.

85) Über die Chitontracht auf festländischem Fresken und Vasen vgl. Tiryns II, 5 ff. (zur Tracht auf dem Silberrhyton aus Mykenai vgl. jetzt Stais, A. M. XL, 1915, 45 ff.); zur Datierung der Kriegervase und der nahe verwandten Grabstele aus Mykenai Tiryns II, 186 ff. Wertlos sind die oberflächlichen Bemerkungen bei Hagemann, Griechische Panzerung 90 ff.

86) Oben S. 11, Abb. 4 (J. H. St. XXI, 1901, Pl. V); Arch. Jahrb. XXX, 1915, 303, Abb. 21 = oben Abb. 23.

87) B. S. A. VII, 102 ff.; XI, 23 ff., Fig. 12; Öst. Jahresh. X, 1907, 82, Abb. 30; Durm, Baukunst der Griechen ³, 54, Taf. III.

88) Vgl. die ähnliche Asymmetrie auf dem Goldplättchen aus Volo, Ἀρχ. Ἐφ. 1906, Taf. 14, Öst. Jahresh. X, 1907, 84, Abb. 32, wo sie dem nach rechts wellenförmig absteigenden Terrain zu entsprechen scheint. Bulles (Orchomenos 78, Anm. 1) Annahme, daß die Flügelbauten ebenso hoch seien wie der Mittelbau und daß über den Quadern des linken Seitenbaues sich zwei Fenster befänden, ist sicherlich unrichtig, einmal wegen der verschiedenen Höhe der Pfeiler des Mittelbaues und der Seitenbauten und sodann, weil die rechte Seitenwand des inneren Fensters nicht zur Hälfte von dem Oberteil des Pfeilers, zur Hälfte von den darüber liegenden zwei Quader-Deckschichten gebildet werden könnte.

89) Sie beweist zunächst, daß es sich auch hier um ein Pferd handelt. Die Form selbst kann man eigentlich nur als Euter einer Stute erklären, obwohl sie in dieser prallen Rundung nur trächtige Tiere haben. Schwerlich hätte die kretisch-mykenische Kunst, die den Pinsel der Stiere oder den Schlauch eines Pferdes sonst (vgl. den Goldring mit der Hirschjagd) so naturalistisch wiedergab, das Genital des männlichen Tieres durch eine der Wirklichkeit so widersprechende Form angedeutet.

90) Kultbau des Miniaturfreskos: J. H. St. XXI, 1901, Pl. V, 192 ff., Fig. 66; J. of the R. Inst. Brit. Arch. XVIII, 289 ff., Fig. 1; Durm, Öst. Jahresh. X, 1907, 64 ff., Abb. 20; Hall, Aegean Archaeology 186, Fig. 68; Dussaud, Civil. préhellén. ² 335, Fig. 243; A. J. A. XXI, 1917, 119, Fig. 1; Bossert 62; weitere Literatur zitiert A. M. XXXVI, 1911, 225 ff. (Rodenwaldt), Tiryns II, 19, Anm. 2; Arch. Jahrb. XXX, 1915, 304, Anm. 1, (K. Müller). — Goldplättchen von Mykenai: Arch. Jahrb. a. a. O. 303, Abb. 21 (K. Müller), daselbst die ältere Literatur; Dussaud a. a. O. 336, Fig. 244. — Goldplättchen aus Volo vgl. oben Anm. 88.

91) Knossos, Hallenfresko: B. S. A. X, 42, Fig. 14 und Pl. II; Evans, Malereien von Knossos, Taf. V, 1 und 2. — Knossos, Loggia: B. S. A. VI, 47; Evans, Malereien von Knossos Taf. IV, 15; vgl. Rodenwaldt, A. M. XXXVI, 1911, 228, Anm. 2. — Knossos, Fragmente in den Magazinen (Teil einer Mauer mit fünf unteren, hellblauen und fünf oberen, weißen Steinschichten, darüber gelbe Schicht und Rest von Fachwerk, von der Area of Man in High Relief; Teile von Fachwerk). — Orchomenos: Bulle, Orchomenos, Taf. XXVIII, 1; Winter, Kunstgeschichte in Bildern 80, Nr. 3; Durm, Baukunst der Griechen ³ 86, Abb. 59; Dussaud a. a. O. 181, Fig. 135 (sämtlich ungenau; vgl. A. M. XXXVI, 1911, 226, Anm. 1 und Tiryns II, 138). — Mykenai, Loggia:

A. M. XXXVI, 1911, Taf. IX, 2; Phot. d. Inst. 3395; Bossert 64. – Zakrosiegel: J. H. St. XXII, 1902, 88, Nr. 130, Fig. 29. – Hagia Triada, Elfenbeinfragment: Durm, Öst. Jahresh. X, 1907, 79, Abb. 27. – Knossos, Hausfassaden: B. S. A. VIII, 14 ff.; K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 268. – Kypr. Vase: Murray, Excav. in Cyprus 73, Fig. 127; J. H. St. XXI, 1911, 112, Fig. 6. – Auf dem Fragment des Silberbechers mit der Stadtbelagerung aus Mykenai (zuletzt Arch. Jahrb. XXX, 1915, Abb. 32) sind wohl, wofür die Absätze zu sprechen scheinen, nicht mehrstöckige Häuser, sondern die übereinander erscheinenden Häuser der auf dem Hügel aufsteigenden Stadt gemeint.

92) Vgl. dazu Bulle, Orchomenos 73, der an Stadtmauertürme denkt.

93) Vgl. Tiryns II, 19, Anm. 3.

94) Vgl. A. M. XXXVI, 1911, 225 ff. Sie empfiehlt eine vorsichtigere Beurteilung der realen Größe der Kultbauten auf dem knossischen Miniaturfresko und den Goldplättchen, als sie a. a. O. 228 ausgesprochen ist. Noacks Bedenken, Hom. Paläste 82, sind gewiß berechtigt.

95) Vgl. Tiryns II, 208 und Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 96. Das entsprechende griechische Verfahren ist die Verwendung der στάθμη, der mit Mennig gefärbten Schnur, die beim Aufschnellen eine rote Linie ergibt. Vgl. Wilamowitz, Platon I, 189, Anm. 2.

96) Vgl. dazu A. M. XXXVI, 1911, 227.

97) Kunstchronik a. a. O. 253.

98) Daher ist es verkehrt, wenn Schuchhardt, Alteuropa 219 im Anschluß an Bemerkungen von Kiekebusch, Präh. Ztschr. IV, 1912, 164 f., die Säulen (nicht Halbsäulen!) der Schachtgräberfassaden mit den στῆλαι προβλῆτες des homerischen Schiffslagers und den Pfeilern nordischer Häuser in Verbindung bringt.

99) Zwei Lagen hat auch der Mittelbau auf dem Goldblech aus Volo, ebenso der linke Seitenbau, da die dritte Quaderlage (von oben gerechnet), die noch von dem linken Pfeiler seitlich begrenzt wird, ebenso wie am Mittelbau die obere Abdeckung der Balkenkopflage bedeutet.

100) Evans, B. S. A. X, 41 f.; A. M. XXXVI, 1911, 227, Anm. 1.

101) Br. 6, 1, H. 4,2 cm. Oben und unten Reste je einer graublauen Schicht, rechts eines roten Pfeilers. An der linken unteren Ecke ragt eine rote Spitze in das weiße Feld hinein, die nicht zur Architektur, sondern nur zu etwas Figürlichem gehört haben kann.

102) In diesen beiden späten Beispielen ist für die weißen Felder einfach der Kalkgrund verwandt.

103) Die nicht nach dem J. H. St. reproduzierte Abbildung des Fragments bei Winter, Kunstgesch. in Bildern 80, Nr. 7, läßt den Sachverhalt eher ahnen als die bei Evans gegebenen Abbildungen.

104) Nach mündlicher Mitteilung von Gilliéron weicht auch die Dicke und die Beschaffenheit der Rückseite des jetzt in die Rekonstruktion des Miniaturfreskos eingelassenen Fragments von der des Kultbaues ab.

105) Der gleiche Wechsel der Verwendung im unteren oder oberen Teil des Baues finden wir bekanntlich bei dem sogenannten Triglyphenornament.

106) Im realen Quaderbau der kretisch-mykenischen Kunst scheint es einen rhythmischen Fugenwechsel nicht gegeben zu haben; der Wechsel von Läufer- und Binderschichten ist ebenfalls unbekannt. Ebensowenig findet sich der rhythmische Fugenwechsel bei dem Anm. 91 erwähnten Fresko mit Mauerfront aus Knossos, bei den Goldplättchen von Mykenai und Volo und dem Steatitfragment Arch. Jahrb. XXX, 1915, 260, Abb. 8 (deutlicher die vergrößerte Zeichnung B. S. A. IX, 129, Fig. 85). Dagegen liegen auf dem Altarbau des Steatitfragments Arch. Jahrb. XXX, 1915, 261, Abb. 9 (= oben S. 13, Abb. 7) mit Ausnahme der oberen Schichten die Fugen der gleich breiten Steine immer in der Mitte der darüber und darunter befindlichen Steine, und dasselbe System ist auf den Fragmenten mehrerer der kleineren Fayencehäuser aus Knossos (B. S. A. VIII, 15, Fig. 8) durchgeführt.

107) Vgl. die Abbildung A. J. A. XXI, 1917, 119, Fig. 1.

108) Unveröffentlicht. Evans, Malereien von Knossos, Taf. III.

109) K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 261, Anm. 1.

110) Vgl. vor allem die neue Rekonstruktion des Silberrhytons aus Mykenai (oben Anm. 64), dessen Darstellung Karo mit Recht auf ein Wandgemälde des Palastes von Mykenai zurückführt (A. M. a. a. O. 52, Anm. 5). Auch auf einem unveröffentlichten, nicht durchweg verständlichem Freskofragment aus Hagia Triada (Magazin des Museums zu Candia) scheinen Quadermauern auf Felsen dargestellt zu sein.

111) Furtwängler, Ägina 343 ff.

112) Ἀθήναιον X, Taf. A 1; Perrot-Chipiez VI, Pl. XVIII; Winter, Kunstgesch. in Bildern, Taf. nach S. 84.

113) Wahrscheinlich rot, wie auf Fragment 16, wo der äußere Radkranz jetzt dunkelbraun ist, während von dem inneren die Farbe abgesprungen ist. Verschiedenfarbigkeit des äußeren und des inneren Radkranzes finden wir auch am Sarkophag von Hagia Triada und auf dem tirynther Jagdfriese (vgl. Tyrins II, 101).

114) Z. B. auf dem mykenischen Goldring mit der Hirschjagd (Mercklin, Rennwagen in Griechenland Nr. 2), auf dem Sardonyx aus Vaphio (Mercklin Nr. 1), auf einer Grabstele aus Mykenai (Mercklin Nr. 3) und auf einem kretischen Siegelabdruck Ἀρχ. Ἐφ. 1907, Taf. 8, 166. Die letzte Form auch auf einem der unpublizierten Schrifttäfelchen (Deposit of the Chariot Tablets) Nr. 230.

115) Vgl. oben S. 24.

116) Vgl. Reichel a. a. O. 116 f.

117) Anm. 112. Der Bogenschütze allein bei Reichel a. a. O. 116, Fig. 61.

118) Die Richtung der Schuppen der Terrainangabe (vgl. Tiryns II, 226 ff.) kann nicht ausschlaggebend sein. Sie stehen vertikal auf dem Silberrhyton mit der Stadtbelagerung (vgl. auch Stais, Ἀρχ. Δελτίον 1916, Παράρτ. 82, Fig. 14; K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 323), wo sie im unteren Teil den höchst interessanten Übergang von gegenständlicher zu rein ornamentaler Bedeutung durchmachen, dagegen sicher schräg auf einem Siegelabdruck in Candia (Mus. 392; vgl. Tiryns II, 227 und K. Müller a. a. O. 262, Anm. 2), der eine stehende (tanzende?) oder liegende Frau inmitten eines schrägen Schuppenmusters darstellt und eins der besten Stücke kretischer Glyptik ist.

119) Beste Abbildung Arch. Jahrb. XXX, 1915, 320, Abb. 32.

120) Über die vormykenische Kultur in Griechenland vgl. Fimmen a. a. O. 132 ff.; Wace-Blegen, B. S. A. XXII, 175 ff.

121) Die Analyse der Schachtgräberkunst ist vor allem durch G. Karo gefördert worden, dessen abschließende Publikation hoffentlich bald erscheinen kann. Vgl. vorläufig K. Müller, A. M. XXXIV, 1909, 282 ff. und Arch. Jahrb. XXX, 1915, 284 ff.

122) Über eine Gemmenwerkstatt in Mykenai vgl. Karo, Arch. Jahrb. XXVI, 1911, 259.

123) Vgl. A. M. XXXXIV, 1919, 175 ff.

124) Vgl. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 92 f.

125) Vgl. Tiryns II, 7 ff., 203.

126) Tiryns II, 7, Anm. 6. Vgl. K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 300.

127) Zuletzt ist diese m. E. unhaltbare Hypothese von Evans, J. H. St. XXXII, 1912, 277 ff. vertreten und zu weitgehenden Folgerungen über die Vorgeschichte des Epos benutzt worden. Evans gleitet über die Grundverschiedenheit von Palastgrundriß und Tracht mit der Bemerkung hinweg, daß die Kreter eine Tendenz zur Anpassung an das etwas rauhere Klima gehabt hätten. Ohne geschichtliche Überlieferung müßte nach dieser Methode auch die griechische Kunst in Rom als Ausdruck der Eroberung Roms durch die Griechen erscheinen. – Vgl. Oelmann, Arch. Jahrb. XXVII, 1912, 51.

128) Kretschmer Glotta I, 1907, 9 ff. und bei Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I², 522 ff.; Ed. Meyer, Geschichte des Altert. I, 2³, 808; Beloch, Griech. Gesch. I, 1², 92; Nilßon, G. g. A. 1914, 513 ff.

129) Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. II, § 144. Leider deckt sich der archäologische Befund vorläufig mit dieser Annahme nur teilweise (Milet).

130) Tiryns II, 6, Anm. 3 und 203. Vgl. jetzt noch die Abbildungen der einen Goldmaske des vierten Schachtgrabes bei Bossert 126/127. Denselben Typus zeigt eine Serie von Glasplättchen aus dem Kuppelgrabe von Menidi, Kuppelgrab von M. Taf. V, 43 (die besten Exemplare sind in einer Photographie des Athener Instituts zusammengestellt). Eine Parallele zu der Festhaltung des kretischen Typus auf festländischen Denkmälern rein kretischen Stils bietet – unter ungleich größeren und verwickelteren Verhältnissen – die Geschichte des römischen Porträts. Je griechischer der Stil ist, desto mehr wird der römische physiognomische Typus unterdrückt und umgekehrt. Der römische Typus erscheint am besten im republikanischen Porträt, in der neronisch-flavischen Kunst und in der Porträtkunst des dritten Jahrhunderts. – Kunstgeschichtlich wichtig ist die Folgerung, daß die betreffenden Gegenstände (also auch das Fayencegefäß aus dem vierten Schachtgrab mit dem behelmten Kriegerkopf) in festländischem Auftrage und wahrscheinlich auf dem Festlande hergestellt sein müssen.

131) Über einige abweichende, mit dem Festlande nicht zusammenhängende kretische Typen vgl. Tiryns II, 6, Anm. 3.

132) Veröffentlicht von Evans, B. S. A. VIII, Pl. II.

133) Ἀρχ. Ἐφ. 1888, Taf. 8, 12; Stais, Collection Mycén. 78 ff., Nr. 2468 – 70.

134) Evans hat in seinem oben (Anm. 127) erwähnten Aufsatz das Auftreten dieses Gesichtstypus nicht beachtet.

135) Robert, Griech. Heldensage II, 2, 680.

136) Wenn man, wie jetzt gewöhnlich angenommen wird (vgl. Anm. 128), die Einwanderung der Griechen in Griechenland um das Jahr 2000 ansetzt, so käme, unter der Voraussetzung einer ältesten ionischen Bevölkerungsschicht, nur die Einwanderung der Achäer in Betracht, die man schwerlich zwischen der frühmykenischen und spätmykenischen Periode, die aufs Engste miteinander verknüpft sind, annehmen kann, wie dies Nilßon a. a. O. 534 ff. möchte. Daß der Übergang der kretischen Kultur nach dem Festlande vorwiegend auf festländische Initiative zurückgehen soll, scheint mir nach dem kulturellen Gesamtbilde ausgeschlossen. Die Griechen mögen auch Kreta damals schon angegriffen haben. Daß aber die große Evolution der figürlichen kretischen Malerei, deren Darstellungen einen so auffallend friedlichen Charakter haben, mit der erfolgreichen Abwehr solcher Angriffe zusammenhängen könnte (Karo, Pauly-Wiss. R. E., Kreta) ist mir unwahrscheinlich. (Kahrstedt, Neue Jahrb. 1919, 71 ff. beurteilt m. E. die archäologischen Tatsachen nicht richtig.)

137) Mit Recht von Evans a. a. O. hervorgehoben.

138) Unkretisch sind die Stelen über den Schachtgräbern von Mykenai. Ebenso scheinen die weitverbreiteten kleinen, bekleideten Idole weiblicher Gottheiten festländisch zu sein (Tiryns II, 7 ff., Anm. 6). Über den Kult einer weiblichen, mit einem Doppelschild gewappneten Göttin, vielleicht einer Athena, in Mykenai, vgl. A. M. XXXVII, 1912, 129 ff.; Dussaud ² 342.

139) H. ca. 9,5, Br. ca. 8 cm. Stark verbrannt. Die Voluten waren mit roter Farbe gemalt. Erwähnt bei V. K. Müller, Der Polos 17. Phot. d. Instituts (M. Bieber) Nr. 3403.

140) V. K. Müller a. a. O. 16 ff.

141) Ebenfalls stark verbrannt. Inv. Nr. 2783. H. 14 cm, Br. ca. 12 cm. Phot. d. Instituts (M. Bieber) Nr. 3403. Grund blau. Stoff dunkelviolett (blau?). Alle Konturen und Muster jetzt dunkelbraun, ehemals rot. Von derselben Figur sind noch mehrere Fragmente mit Teilen des Gewandes erhalten. Zweifelhaft, ob zu derselben Figur, aber sicher zu demselben Figurenfriese gehörig wie das andere Fragment.

142) J. H. St. XXI, 1901, 159 f., Fig. 39: Goldring aus Mykenai, auf dem zwei Schleifen am Kapitell einer Säule hängen. Dagegen ist der Gegenstand in der Hand einer Göttin auf einem knossischen Stein, B. S. A. VIII, 102, Fig. 59, nach Größe und Form sicher ein Rock und keine Schleife, wie Evans, B. S. A. IX, 9, angenommen hat. Auch auf der mykenischen Gemme bei Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. II, 42, ist die Deutung als Schleifen unsicher (Röcke?). Dagegen könnte der auf dem Goldring aus Vaphio (Furtwängler Taf. II, 19; hier Abb. 11) auf dem Schilde liegende Gegenstand eine Schleife sein. Die bogenschießende Göttin auf dem kretischen Karneol, Furtwängler Taf. II, 24, scheint eine Schleife mit verhältnismäßig großem Knoten und drei kurzen Enden zu tragen; nach einem Köcher (vgl. Furtwängler Taf. II, 1) sieht dieser Gegenstand nicht aus. Wenn diese Deutung richtig ist, so gehört dieses Symbol zu einer kriegerischen Göttin.

143) Schliemann, Mykenä 278 f., Fig. 351; Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen ² 292, Abb. 265 (zweifellos zu den weiblichen Leichen des vierten Schachtgrabes gehörig); B. S. A. IX, 8, Fig. 4.

144) S. oben Anm. 55.

145) Auch kretische Töpfer gründeten festländische Werkstätten; vgl. zu der Keramik zuletzt K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 334, Anm. 2.

146) Tiryns II, 203 f., Anm. 2; Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. I, 2[3], 796; Stais a. a. O. (Anm. 85). K. Müllers (a. a. O. 324, Anm. 3) Bedenken wegen des fehlenden Gürtels halte ich für unberechtigt; er kann beim »Bootsmann« ebensogut fehlen wie beim Wagenlenker. Die Hauptsache ist doch das ganze Gewand. Das Fehlen des Gürtels ließe sich vielleicht auch so erklären, daß der festländische Chiton ursprünglich gürtellos wie der homerische gewesen sei und den Gürtel erst unter dem Einflusse der kretischen Tracht (Tiryns II, 7) erhalten habe. — Wenn man auch für die Mehrzahl der kunstgewerblichen Gegenstände Import aus einem kretischen Zentrum annehmen muß, so scheint es mir doch methodisch unrichtig, Herstellung in Mykenai durch kretische Künstler gar nicht in Rechnung zu ziehen.

147) Vgl. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 92 f.

148) Besonders wichtig für die Erkenntnis dieser Entwicklung ist die durch die neuen englischen Ausgrabungen festgestellte späte Datierung der großen Kuppelgräber von Mykenai.

149) Ἀρχ. Ἐφ. 1902, Taf. I; Tiryns II, 238.

150) Eine ländliche Kultstätte festgestellt von Frickenhaus, Arch. Anz. 1913, 116; vgl. Karo bei Pauly-Wissowa, unter Kreta.

151) Vgl. Tiryns II, 205 ff., 208, Anm. 2.

152) Tiryns II, 199 ff.; Nachträge: Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 87 ff. Zu dem thebanischen Frauenfriese (Tiryns II, 92 f.) vgl. oben Anm. 65. Ein als einziger Rest eines bemalten Stuckreliefs wichtiges Fragment, wahrscheinlich Teil einer bekleideten Figur, fand ich unter den im Museum von Nauplia befindlichen Funden aus Mykenai; vgl. Arch. Jahrb. XXX, 1915, 273, Anm. 1.

153) Tiryns II, 202 f. Über besonders nahe Verwandtschaft der thebanischen Fresken mit den knossischen s. Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 99, Anm. 2.

154) Um von dem Freskenreichtum in Mykenai eine Vorstellung zu geben, stelle ich hier die wichtigsten Stücke zusammen. Sie befinden sich teils in Athen, teils im Museum von Nauplia, wo ich sie aus den Körben, die die noch ungeordneten Funde enthielten, herausgeholt und provisorisch geordnet habe.

A. Figürliche Darstellungen.

1. Der Fries des Megarons.

2. Kleiner Fries aus der Burg. A. M. XXXVI, 1911, 239 ff. Dazu gehört vielleicht ein Fragment mit Wagenrad und Korb im Museum von Nauplia (Phot. d. Inst.).

3. Stierspiel und Frauen in einer Loggia. A. M a. a. O. 222 ff. Dazu gehören wahrscheinlich die bei den neuen englischen Ausgrabungen (Kunstchronik a. a. O. 255) ebenfalls in der Nähe des Gräberrundes gefundenen Freskofragmente mit Stieren und männlichen und weiblichen Akrobaten.

4. Wagenlenker. Tiryns II, 10, Anm. 1; Phot. d. Inst. Nr. 3403. Zu keinem der ersten Friese gehörend. Athen.

5. Frauenköpfchen und Wagenlenkerin, vielleicht zu einem Friese gehörend. Tiryns II, 108, Abb. 45 und 46; Phot. d. Inst. 3403, Athen.

6. Pfeilerfragment aus einer Architekturdarstellung. Tiryns II, 19, Anm. 3; Phot. d. Inst. 3403. Athen.

7. Quaderwerk aus einer Architekturdarstellung. Tiryns II, 19, Anm. 3; oben S. 35, Abb. 17. Nicht mit Nr. 6 zusammengehörig. Athen.

8. Fragmente eines Frieses etwa lebensgroßer Frauen. Verbrannt. Dazu gehörig die oben S. 50, Abb. 26 behandelten Stücke. Athen.

9. Fragmente eines Frieses etwa lebensgroßer Frauen. Unverbrannt. Aus den Funden Schliemanns. Dazugehörig das Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, Taf. 9 veröffentlichte und vielleicht die Tiryns II, 84 ff., Abb. 35 und 36 (Phot. d. Inst. 3401) abgebildeten Fragmente. Athen.

10. Etwa 80 Fragmente eines Frieses unterlebensgroßer Frauen. Verbrannt. Darunter Kopf mit jetzt rotbraunem Haar. Wenn es aus Gelb verbrannt wäre, so hätten wir hier ein Beispiel blonden Haares, das von allergrößtem Interesse wäre. Aber die bräunliche Verbrennung schwarzen Haares auf dem Fragment bei Bulle, Orchomenos Taf. XXVIII, 8 (vgl. Tiryns II, 156, Anm. 3) rät zur Vorsicht. Nauplia.

11. Fragmente eines Frieses unterlebensgroßer Frauen (größer als Nr. 10). Darunter mehrere Hände, Halsschmuck, Armbänder usw. (Phot. d. Inst.). Unverbrannt. Nauplia.

12. Auge einer lebensgroßen Frau. Unverbrannt. Nauplia.

13. Mann mit nacktem Oberkörper. Bukarest (1918 im dortigen Museum nicht aufzufinden). Veröffentlicht Rev. archéol. XXXI, 1897, 374 ff., Pl. 20. Die Proportionen passen zu dem Friese Nr. 10, mit dem das Stück vielleicht zusammengehört.

Eine Sonderbearbeitung der Fragmente dieser Friese (8—12) würde vermutlich zu weiteren Zusammensetzungen und zu genaueren Rekonstruktionen und Aufteilungen führen, als sie mir bei knapp bemessener Zeit möglich waren.

14. Das Ἀρχ. Ἐφ. 1887, Taf. 11, 8 (links oben) abgebildete und von Studniczka, A. M. XXXI, 1906, 50 ff. als Skylla gedeutete Fragment. Die Malerei ist so roh, daß ich mir das Fragment eher als Detail einer sehr großen Darstellung denken möchte, etwa als Teil eines Tieres und eines Gegenstandes (Schiff?), die wie auf dem Sarkophag von Hagia Triada von Männern getragen werden.

15. Fragment eines bemalten Reliefs (s. oben Anm. 152).

16. Aufgehängte Teppiche (?). Ἀρχ. Ἐφ. 1887, Taf. 12. Vgl. Tiryns II, 232.

Zu diesen Fragmenten von Wandgemälden kommen dann noch der Votivpinax aus Stuck, Ἀρχ. Ἐφ. 1887, Taf 10; A. M. XXXVII, 1912, 129 ff., Taf. VIII und die von einem Vasenmaler gemalte Grabstele Ἀρχ. Ἐφ. 1896, Taf. 1; Tyrins II, 186 ff.

B. Ornamente.

1. Breccia-Imitation. Tiryns II, 26 f., Abb. 4 und 5. Athen.

2. Marmorierung. Tiryns II, 63, Anm. 2. Athen und Nauplia.

3. Rosetten. Tiryns II, 57, Anm. 6. Athen.

4. Spirale von einer Stufenverkleidung. Tiryns II, 82, Anm. 3. Athen.

5. Einfache Spiralen. Tiryns II, 52 f. Athen und Nauplia.

6. Doppelſpiralen. Tiryns II, 48. Nauplia.

Dazu kommen noch allerhand ungedeutete Fragmente, ferner die Malereien der Fußböden (Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 87 ff.), der Herdrand des Megarons (*Πρακτικά* 1886, Taf. 5) und die Türumrahmung *Ἀρχ. Ἐφ* 1891, Taf. 1.

---

155) Wie dies Schweitzer, A. M. XXXXIII, 1918, 125 tut. Auch die Erſtarrung der ſpätmykeniſchen Keramik (vgl. Arch. Anz. 1920, 13 ff.) kann kaum durch den Einfluß griechiſchen Empfindens erklärt werden.

156) Tiryns II, 14.

157) Wenn in dem in der Kunſtchronik wiedergegebenen Timesbericht noch die Möglichkeit offengelaſſen wird, daß bei der Anlage des Megarons die oberen, mykeniſchen Schichten zur Ebnung des Bodens fortgenommen ſein könnten, ſo daß das Megaron doch aus ſpäterer Zeit ſtammen könne, ſo nimmt dieſe Hypotheſe auf den Stil des Frieſes keine Rückſicht.

158) Arch. Jahrb. XXXIV, 1919, 91 f.

159) Vgl. Meißner, Babyloniſch-aſſyriſche Plaſtik 106 ff. und die Bemerkungen von v. Biſſing, Denkmäler ägyptiſcher Skulptur, Text zu Taf. 86 und 87, Anm. 25. Daß ein Zuſammenhang dieſer Kunſt mit altmeſopotamiſchen Darſtellungen, wie der Stele des Naramſin beſteht, ſei es im Sinne einer ununterbrochenen Tradition oder ſpäteren Neuanknüpfung an noch ſtehende Denkmäler, ſei es im Sinne einer neuen Entſtehung aus demſelben Geiſte heraus, iſt wohl zweifellos. Die kretiſche Raumdarſtellung hat mit der Gebirgslandſchaft der Naramſinſtele ſchwerlich etwas zu tun. Die Landſchaften der lykiſchen Reliefs und das Gemälde des Mandrokles (M. Heinemann, Landſchaftliche Elemente in der griechiſchen Kunſt bis Polygnot 22 ff.) ſind von Aſſyrien abhängig und haben mit kretiſch-mykeniſcher Kunſt ſicherlich ebenſowenig zu tun wie die aſſyriſchen Reliefs ſelbſt.

160) v. Biſſing, Denkmäler ägyp. Skulptur, Text zu Taf. 86 und 87 und Taf. 92 ff.; Schäfer, Von ägyptiſcher Kunſt I, 130 ff. H. Schäfer bin ich für freundliche und anregende Beratung zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Ich freue mich, in der zurückhaltenden Stellung gegenüber der Annahme enger und tiefgehender Wechſelwirkung zwiſchen Ägypten und Kreta mit ihm zuſammenzutreffen.

161) Nach Roſellini, Monumenti dell'Egitto I, Parte II, Tav. CIII.

162) Breaſted, The Battle of Kadesh (Chicago, Decennial Publications 1903), Pl. VI.

163) Für die kretiſch-ägyptiſchen Synchronismen vgl. Fimmen, Die kretiſch-mykeniſche Kultur 145 ff.

164) Anders v. Biſſing, Denkmäler, Text zu Taf. 86 und 87, Anm. 25.

165) Zu der Hervorhebung der Geſtalt des Verſtorbenen und des Königs in der ägyptiſchen Kunſt vgl. die ausgezeichneten Bemerkungen von Schäfer, Von ägyptiſcher Kunſt 154 f. Wichtig iſt auch im Gegenſatze zu Ägypten das Fehlen von Inſchriften auf den kretiſchen Gemälden.

166) Zur Erklärung dieſer Erſcheinung vgl. die wichtigen von Schäfer a. a. O. angeführten Parallelen aus Kinder- und Wildenzeichnungen. Die Entwicklung der Vergrößerung von Hauptfiguren oder Verkleinerung von Nebenfiguren in der ſpäten Antike wird hoffentlich demnächſt an anderer Stelle ausführlich behandelt. Vgl. vorläufig Wulff, Umgekehrte Perſpektive, i. d. Kunſtwiſſ. Beiträgen f. A. Schmarſow.

167) Zu der Vorſtellung von größerer Geſtalt der Götter bei Homer vgl. Cauer, Grundfragen [2] 344.

168) Dieſer läge immerhin noch näher als der von v. Biſſing a. a. O. angenommene meſopotamiſche Einfluß

169) Zu den ägyptiſchen Feſtungsdarſtellungen vgl. v. Biſſing, Denkmäler, Text zu Taf. 96.

170) Nach freundlicher Mitteilung von Schäfer. Ein weiterer Unterſchied wäre, wenn die Anm. 89 gegebene Erklärung richtig iſt, die Verwendung von Stuten als Wagenpferden.

171) Vgl. v. Biſſing, Denkmäler Taf. 95 mit den im Text angeführten Parallellen; Layard, Monuments of Nineveh, Pl. 31; Brunn-Bruckmann, Taf. 500. Lehrreich iſt auch die analoge »Höhenſtaffelung« in ägyptiſcher Kunſt und auf den ſpäten Reliefs vom Konſtantinsbogen, auf die Schäfer a. a. O. 132 f. hingewieſen hat.

172) Vgl. K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, 286 ff. Auch für die Terrainangaben der Stele vom fünften Schachtgrabe bietet ein Fragment des »kleineren Frieſes«, A. M. XXXVI, 1911, 242, Abb. 3, die nächſte Analogie.

173) S. oben S. 24 und Anm. 69.

174) Tiryns II, 134 ff.

175) Tiryns II, 5 ff., Nr. 1–21; für Mykenai vgl. oben Anm. 154.

176) Wiener Geneſis 8 ff.

177) Breaſted, The battle of Kadesh, Pl. VI; Erman, Ägypten, Tafel hinter S. 432.

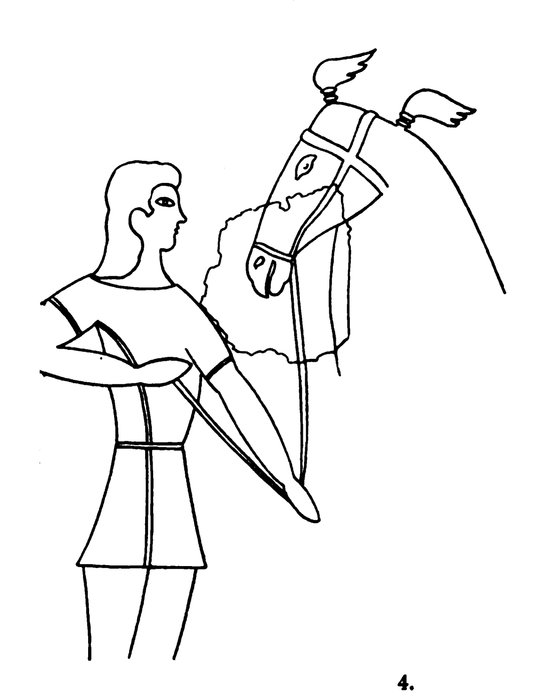
178) J. H. St. XXXII, 1912, 297.

179) Wilamowitz, Ilias und Homer [2] 360. Selbſt der Kyanosfries, der immer noch als Hauptbeweisſtück angeführt wird, ſcheint mir verdächtig. Wenn *κύανος* bei Homer wirklich blauen Glasfluß und nicht ein Metall bedeutet, ſo gehört es doch zu der Märchenpracht des Palaſtes des Alkinoos, daß der *θριγκός* ganz aus *κύανος* beſteht, während der tiryntiſche Fries, der an ſeiner Stelle in der Vorhalle des Megarons verwendet war, aus Alabaſter mit kleinen Glaseinlagen beſtand, alſo höchſtens als *θριγκὸς ἀλαβάστρου* bezeichnet werden kann. Von der übrigen kretiſch-mykeniſchen Dekoration der Wände, Fußböden und Decken iſt ja auch bei Homer jede Erinnerung verſchwunden. – Zum Schild des Achilleus wäre zu bemerken, daß die immerhin recht zahlreichen Darſtellungen und Nachbildungen zu dem Schluſſe berechtigen, daß die kretiſch-mykeniſche Schilde keinen figürlichen Schmuck gehabt haben.

180) Ebenſo, wenn mit Evans eine kretiſche Urform des Epos anzunehmen wäre.

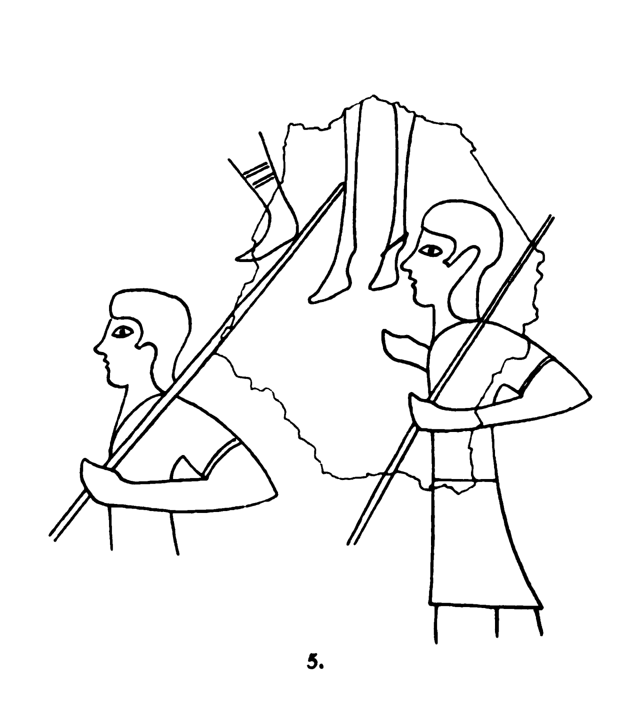
181) Tiryns II, 13 ff., Nr. 16.

Register



4.





5.



Palast und Kampfszene. Fragment.



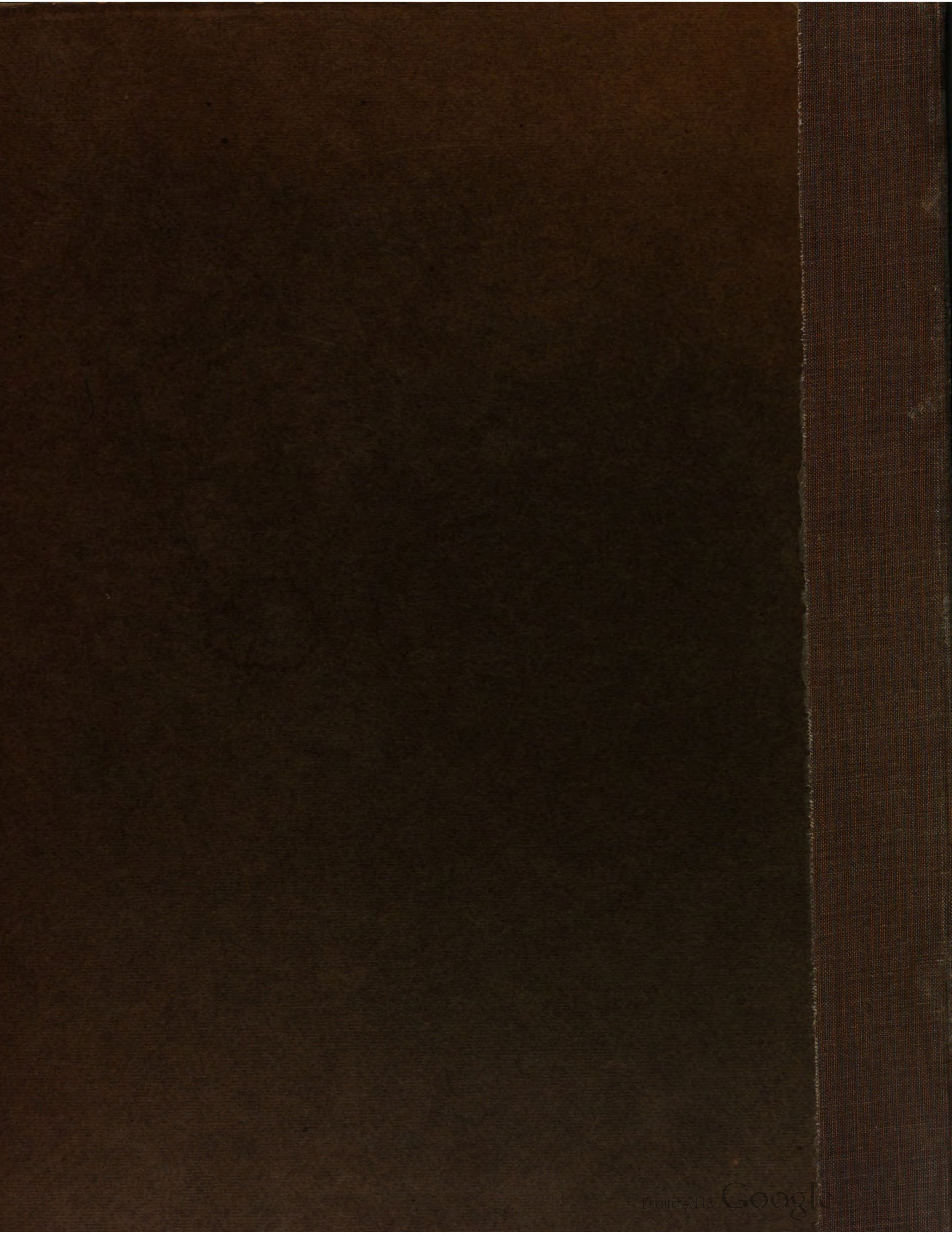



Digitized by Google




Digitized by Google




Digitized by Google